







Juergen Teller

Edited and designed by Cornel Windlin

TASCHEN

KÖLN LISBOA LONDON NEW YORK PARIS TOKYO

 Pao Yue-kong Library
PolyU • Hong Kong

Front cover/Umschlagvorderseite/Couverture:

Annie Morton, Forte dei Marni, Italy, 1995 for *Blumarine*

Back cover/Umschlagrückseite/Dos de couverture:

Annie Morton, London, 1996

Front endpapers/Vorsatz/Premières pages de garde:

Me, Lecce, Italy, 1995 for *i-D*

Back endpapers/Nachsatz/Dernières pages de garde:

Annie Morton, London, 1996

Page 2/Seite 2/Page 2:

San Bernardino, California, 1996

TR
676
.744
1996

This book was printed on 100% chlorine-free bleached paper
in accordance with the TCF standard.

© 1996 Benedikt Taschen Verlag GmbH

Hohenzollernring 53, D-50672 Köln

©1996 Juergen Teller, London

Text by Neville Wakefield, New York

German translation by Birgit Lamerz-Beckschäfer, Datteln

French translation by Michèle Hechter, Paris

Printed in Italy

ISBN 3-8228-8310-7

The following interview was held in April 1996 in New York. Neville Wakefield is a writer and art critic living in New York, Venetia Scott is a stylist and art director living in London.

- TELLER The first photographs I really remember being interested in were taken with my cousin in Tuscany. They were pictures of typical landscapes – trees, sunsets, that kind of stuff – very much the style of *National Geographic*. In a funny way, seeing those pictures of springtime in the Tuscan landscape was the first time I fell in love with photography.
- WAKEFIELD You then had a formal education in Germany.
- TELLER When I was twenty I went to the “Bayerische Staatslehranstalt für Photographie” [photo college in Munich] for two years. That was when I first got into photographing people and began to enjoy meeting and taking pictures of them. It gave me a sort of formal means of approaching them. But after two years in Munich I went to London to learn English and escape German National Service.
- WAKEFIELD And in London you met Nick Knight, who became something of a mentor.
- TELLER Yes. I met Nick at a very early stage in my career. He was extremely supportive when I showed him my portfolio from the photo college. It was Nick who gave me all these numbers of record companies and magazines, telling me that I shouldn’t assist but should be taking my own pictures.
- WAKEFIELD What sort of work were you doing then?
- TELLER Mainly portraits. Record covers and so on. Everything was extremely visual then and not based on what I was trying to say in a photograph. It had to look clever, which was why I was messing around so much with technique rather than pure images. In London I had become very insecure – because suddenly I was introduced to *i-D* and *The Face* magazines, which were all crazy fashion and I didn’t understand any of it.
- WAKEFIELD When did it all start to make sense – the idea that fashion could enable you to produce the pictures that you wanted to create? Was it with the Romanian images taken for *i-D*?
- TELLER Well in a way, the most important point was not when I produced work but when I met Venetia Scott. She pushed me to do other pictures because at the time I was looping around with these Polaroids – manipulating images and stuff. Part of it was just because I was too shy to communicate with these [fashion] people. Nor was I entirely sure what I wanted to do. Then Venetia came along and said that’s all rubbish and encouraged me to go back to a kind of normality and photograph in pure black and white.
- WAKEFIELD Since then your attitude towards fashion seems to have taken it as a sort of petri dish out of which you can grow your own photographic culture. You use its resources without deferring to them.

TELLER That's right. Even at the beginning I believed that fashion gave me a chance to do pictures that were really quite lazy but still beautiful to look at. That began quite early on when I started working with Simon Foxton, about the time that *Arena* came out. But it began to make deeper sense with Venetia, when we really scraped things down, started to create characters and tell stories.

WAKEFIELD How does your relationship with Venetia work?

TELLER If it's a pure fashion story, I don't have much inspiration in terms of wanting to tell this or that story through the clothes. I find that very difficult to do and I work better within the framework she provides. We will talk about an idea, then establish and cast a character, and only then get the clothes. We never really start with the idea of doing, say, a white shirt story. But when Venetia talks about something, I can immediately visualize it, and that's part of the strength of our relationship.

WAKEFIELD She provides the narrative that puts the story into fashion?

TELLER I think so. I find it very difficult to work with a lot of other stylists because they expect that to come from me. They just provide the clothes. Venetia plays more the role of art director. That's why I am so dependent upon her. But it's also about how you deal with all the other people involved. I don't say to the hairdresser, you know, "I've got this great idea for hair! It's going to go off to the left." I don't really care about that. It's more about giving the trust, authority and respect to people who know what I like, so that they can create something. In a way I may be directing as a photographer, but I leave everybody – even the model – to create the story out of what's already there. I was just reading this thing about Abel Ferrara. He said that in the end his strength is not to impose himself on film, but just to have the camera there and to respect the actor and let them be. I do the same. I let them play a character and in the end that is what I photograph – a day in the life of that character. Everything has to be believable. It has to be as honest and correct as possible.

SCOTT All the early photographs – the campaign for Katharine Hamnett and the *i-D* stories in Romania and Australia – were about a certain kind of freedom without money. All those pictures were about the richness that comes from feeling the wind on your hands, not from being trussed up in clothes.

WAKEFIELD For me, many of the most successful images carry narratives that exist beyond the frame – wishes and desires that are never fully represented.

TELLER I want to make people able to dream through the pictures. They should provide a suggestion from which you can take your fantasies further. Commercially, for us, that's the whole idea – because fantasy has to be written into the picture but in a way that is believable. I want you to be able to see not a piece of clothing but a characterization that's interesting and inspiring, that people can then translate themselves. I'm not interested in pieces of clothing.

SCOTT You use the clothes to create the atmosphere, as you would in a film.

WAKEFIELD Do you ever take photographs without the team structure and conceptual framework of the shoot?

TELLER Very rarely actually. Probably because I am quite lazy. (laughs)

SCOTT In one way it's a very positive thing that you don't think too much before the shoot because then nothing becomes too rigid or set.

WAKEFIELD Organized chaos ...

SCOTT Exactly. The framework just provides a context for the unexpected.

WAKEFIELD What then makes a shoot work? Is it chemistry, accident, spontaneity, control ...?

TELLER Everything. Luck! At some points I worry so much, but then I just let go and every time something happens that makes it work out. It's very strange. Every time something comes along, I would hate to figure out the whole thing in advance and then execute it. That's why I am so dependent upon the people that I photograph. They give me something that I allow them to do.

WAKEFIELD Do you always know when you've got the shot you want?

TELLER You feel it. There is this adrenaline rush when you look through the camera and know that it's there. Then you just worry about technical problems.

WAKEFIELD Shutter-orgasm. What if you never reach it?

TELLER You simply can't afford not to. The whole process of a fashion shoot from morning to evening can be very painful. If something doesn't click, you just have to push a little further until you're completely exhausted. By the time that everybody is in the same state, something becomes loose and free and you get it.

WAKEFIELD Is the camera a shield or interlocutor between you and the subject?

TELLER In a way it is both because I wouldn't ever find myself in that situation without the camera. But then again I always have the picture or situation in mind. I can reach things that I couldn't without the camera. It acts as a passport to people and situations. I find that quite interesting.

WAKEFIELD So the particular theatre of the situation is produced by the camera. Without its presence these situations would never have arisen.

TELLER When I first started to work with large-format cameras, those relationships began to change. Because instead of me being behind it and looking through, it just sits there next to you like a machine. I would just look at the person and then imagine the space in the camera and then click, click. That was the first time that I thought that I didn't need to have a camera.

WAKEFIELD It's the difference between the camera as prosthetic and the camera as machine. One only works by virtue of its attachment to the body, the other doesn't even need the body ... the photographer is redundant. As you say, it's all in the mind.

SCOTT Dick [Page] says, "Photographers are just egos with lenses attached ..."

WAKEFIELD ... or Francis Ford Coppola during the making of "Apocalypse Now" saying of film-making that in a climate of increasing democracy it offers the last chance of being a dictator.

TELLER Exactly. The same thing. What's amazing is the power of the camera to make people do things that they wouldn't do otherwise and behave in ways that they wouldn't normally. That's the incredible power it gives the photographer – to make people do all these funny things.

WAKEFIELD Isn't there a contradiction though between situations of power and those of trust? It's often argued that that kind of power exists only in its abuse.

TELLER I'm really aware of that and really careful about it. If I feel that a situation or relationship is going beyond my subjects understanding of it and their O.K.-ness with it, then I will stop and we will go back to more neutral territory. But I never do anything sly with them. I never try to push them into situations they don't agree to. And that's really important and something that I think you see in the pictures. It's an exciting thing for me manipulating the situation in different ways to get what I want out of the pictures. But like with PJ Harvey I would never say "get your clothes off and stand around in your knickers". That is so far from my thing. But as it happened she just trusted me and it moved and floated along very well.

SCOTT The knowledge that it's a collaboration and a mutual venture – as with the photographs of Kristen McMenamy – changes the way that you view it. Even if the image is quite brutal, you know that she wasn't being victimized.

TELLER People regarded those pictures in a whole number of ways. Some saw them as quite shocking, but it was never my intention to shock.

WAKEFIELD So during a shoot you are always developing this relationship between your power and their willingness?

TELLER Yes, but it goes both ways, and the feedback I get from people is very important and mostly very good. First of all they really enjoy doing it, and secondly they recognize themselves in what I am doing in the photographs.

WAKEFIELD Do people ever hate the process – or even the result?

TELLER Yes, of course. But rarely. Usually it happens on just those occasions when you think – "Fuck, she looks wonderful and everything is going to be fantastic." Mostly it happens with people who are in the public eye – rarely with private people. But you are always surprised. PJ Harvey, for instance, thought that the images that I took of her were the most honest ever taken. A lot of women, including Venetia, didn't like the pictures just because to them she looked anorexic. But for me they were completely non-judgemental. The fact is that these were pictures in which she felt comfortable with her body.

WAKEFIELD It's not a body that fits in, particularly here in America, with corporate philosophy and the ideal of women that it wishes to project.

SCOTT If it's art, then people accept it, but if it's fashion, it offends. But we never look at a girl in terms of perfection or the received ideal. Either you think instantly, "God she's great!" or you're not interested. There are other photographers who will get them to walk around in a pair of knickers so that they can check for flaws. That doesn't interest us at all.

WAKEFIELD What it does seem is that you have truly developed the idea of an imperfect beauty – one that can make grace and voluptuousness out of awkwardness and bruised flesh.

TELLER I hope so. I hope that maybe those barriers have been pushed. When I started to be successful in London, there really wasn't the willingness to think about things in this way. A couple of photographers in London really pushed those boundaries. Before there was just Nick Knight. That was it. The hero. And then there was Linda Evangelista by Steven Meisel, looking like some actress from the thirties or whatever it was. Totally stylized. And we were the first ones to question that whole thing – even the whole thing of the super fashion photographer or super fashion model.

WAKEFIELD Who were your influences in those terms? Do they go back to Larry Clark?

SCOTT I loved Larry Clark. When I saw *Teenage Lust* I just thought that it was fantastic. I loved the feeling of freedom and vitality, that they were fearless and didn't give a fuck.

WAKEFIELD Images of an uncontrived sexuality.

TELLER The influence was more to do with mood and attitude than to do with the pictures themselves. The same with Danny Lyon.

WAKEFIELD Sometimes it seems as if the body itself has become the mis-en-scene. Rather than showing the body in a situation, I see you showing the body as a situation.

TELLER The model is never a clothes horse. They are always as I experience somebody as I meet them. Never more, never less. The body is great because they feel good about it, not because it's perfect. Before I began to work with supermodels, the first chance I had to meet them was backstage, where you could feel the insecurity that they have about their bodies and appearance. That's what the backstage pictures are about. It's not that I want to exploit their insecurity, but rather to show that beauty can be found in that frailty and fragility.

WAKEFIELD But there is also a darker component to do with the broken image and the death of perfection.

TELLER When I work with Venetia it becomes very important to make things beautiful and romantic, whereas working on my own I tend to be drawn to subjects that are more destroyed. For me the images of the dead dog and the crumpled car are very romantic – but they are also extremely melancholic.

WAKEFIELD Because your work was first seen in British magazines – *i-D*, *The Face*, *Arena* – your work has been associated with the generation of British photographers that includes Corinne Day, Nigel Shafran and David Sims. Yet its sensibility and particularly the depiction of sexuality seems to belong elsewhere.

TELLER Well they all think that I am British and club me in with that thing. But if you really look at my work, I don't think that it's British at all. I think that it's very German, at least in approach. Robert Frank, Bill Brandt, August Sander, Josef Koudelka, Helmut Newton, Lee Friedlander... these are people that for me have in common a German approach to photography. It's very romantic but also very direct. In English photography there is always an indirect way of telling things, and there is no such thing as sexual fashion photography from England.

WAKEFIELD In your photographs the sexual current seems to come from within the subject.

TELLER I think they just are [sexual beings]. I can feel their sexuality. In the way that I am very quiet in approaching them I can feel it whether it's their sexuality or their funniness or whatever. I'm not saying, "Hey listen, let's do this sexy number" or anything. But if all these girls in the book were to come in and join us now, I would feel a certain sexuality from them...

WAKEFIELD I can relate to that...

TELLER That's what I mean, that's what it is. They just are. I let them be how they are and that's the real thing.

WAKEFIELD I think that's significant. A lot of fashion photographers try to extract sexuality as if it were the essence of some plant or something, which is then bottled in the image. In your work it seems as if the photograph is more like a membrane held between you and them. Things seep through.

SCOTT Juergen never demands it. He would never make a picture in the way that Helmut Newton sometimes does by creating a situation of enforced discomfort and then photographing it. Newton's interest is in part to do with tension, whereas with Juergen the play with sexuality is quite different.

WAKEFIELD Recently you seem to be gravitating towards nudes and dispensing with clothes completely – even as atmospheric props.

TELLER I found myself becoming quite tired with the idea of always having to find an idea or a reason to do my thing and I wanted to make it much more pure and pared down. I could have also done it as pure portraits, but then I didn't want to be involved with clothes and the play of appearances. As with the pictures of Annie [Morton] I just wanted to strip the whole thing down to an approach more like Lee Friedlander's, whose nudes I love. I was completely attracted to them because when I started being interested in girls, all the girlfriends I had in Germany had armpits.

WAKEFIELD As do most girls...

TELLER ... no – hairy armpits. That's the expression. Legs as well. And it became different in England, and now I just want to return to that sort of purity.

WAKEFIELD And you were missing the hairy purity of your youth?

TELLER I like a hairy armpit, but I don't miss it. I am actually quite attracted to some clean legs. I like that too.

SCOTT You like the smell of hairy armpits.

TELLER Yes, I like the smell too. When I first worked with Christy Turlington, at one point in the conversation I tried to explain the kind of pictures that I wanted to do. I said I wanted to smell the picture, and she completely didn't get it to begin with. But that's really what it's about.

WAKEFIELD Here hygiene is often mistaken for purity. That's why the clothes become so important. They mediate between the space of the body and that of the photograph – they become like an odourless smell.

SCOTT And doing nudes is one way of getting around that, of trying to integrate the whole thing.

WAKEFIELD Are there different criteria for the life of an image on the magazine page or in a book?

TELLER As long as the picture lives in itself and is magical, it is able to survive in the book. It has to speak for itself and not simply as the execution of a fashion story or idea.

WAKEFIELD Are there any that haven't lived in magazines?

SCOTT Only the one of me naked. (laughs) But it actually works more the other way round. A lot of the pictures in a fashion story are there to give a context. On their own they wouldn't survive as a great image. They work to give you a bit more information and to tell you more.

TELLER But equally I don't believe that if you have genius photos they won't find a place. In the book there are things like the nude pictures which wouldn't have found a place in *i-D*, *The Face*, *Vogue* or elsewhere. But they have a reason to be in the book. Everything finds its place in its own right.

WAKEFIELD Since fashion has turned away from that world of idealized imagery, it has become much more congruous with the subjects of art photography. Art and fashion have become hard to separate.

TELLER What I think has happened is that humanity has become more important. The last decade has seen everything crumble – the Berlin wall, the war in Iraq and the falling apart of Yugoslavia, unemployment, homelessness, AIDS – everything and everyone has become much more vulnerable. There isn't that strong arrogant capitalistic attitude any more. The world is a much more fragile place nowadays. You can feel in the sort of fashion photography that we do, in the type of interest that we have and maybe that in turn makes it more interesting to people who wouldn't normally be interested in fashion. That is probably the strength of it: the fact that there is a personal opinion behind each image. I just think of my images as photographs – neither particularly fashion nor art, nor for that matter social commentary, reportage or portraiture. It is true that it's quite difficult to define now.

WAKEFIELD And perhaps you don't want to define it.

TELLER I never really had the aim to be stamped as a fashion photographer. For a long long time I didn't do many fashion stories a year – maybe two – and they would be like the Australian story or the Romanian one and the rest was for record companies – perhaps a couple of portraits and that was it.

WAKEFIELD What kind of photography do you find yourself most drawn to?

TELLER Photographs which touch me personally. Those are the ones that I like. Photographs that tell a story, like a book or a film, which leave your imagination free to think about what kind of life this person leads. You have to feel honesty in the photograph, the sort of honesty that you feel when looking at the work of Nan Goldin, Lee Friedlander, Josef Koudelka or Danny Lyon, Helmut Newton or Araki. These are the people I admire most. You really feel that they walk like they talk.

WAKEFIELD A feeling that you don't always get with a lot of fashion photographers. They become vocational tourists.

TELLER Completely. That's all bullshit to me. It's simply not true. They snap up a couple of Larry Clark's ideas or Richard Prince's – you know the *teenage lust* images or the bikers – and it's just shameless borrowing with no reason.

WAKEFIELD My favourite Richard Prince joke is the one that goes: "I went to see a psychiatrist. He said: 'Tell me everything', I did, and now he's doing my act." Fashion, more than psychiatry, has always been about the dangerous joke of appropriation, of taking things from the fringes and giving them life in the mainstream.

TELLER Yeah, that's true. But, you see, we were never aiming at fashion. I never see myself as a pure fashion photographer. It's more that it just happens that I enjoy taking pictures of a girl in ... and out ... of clothes.

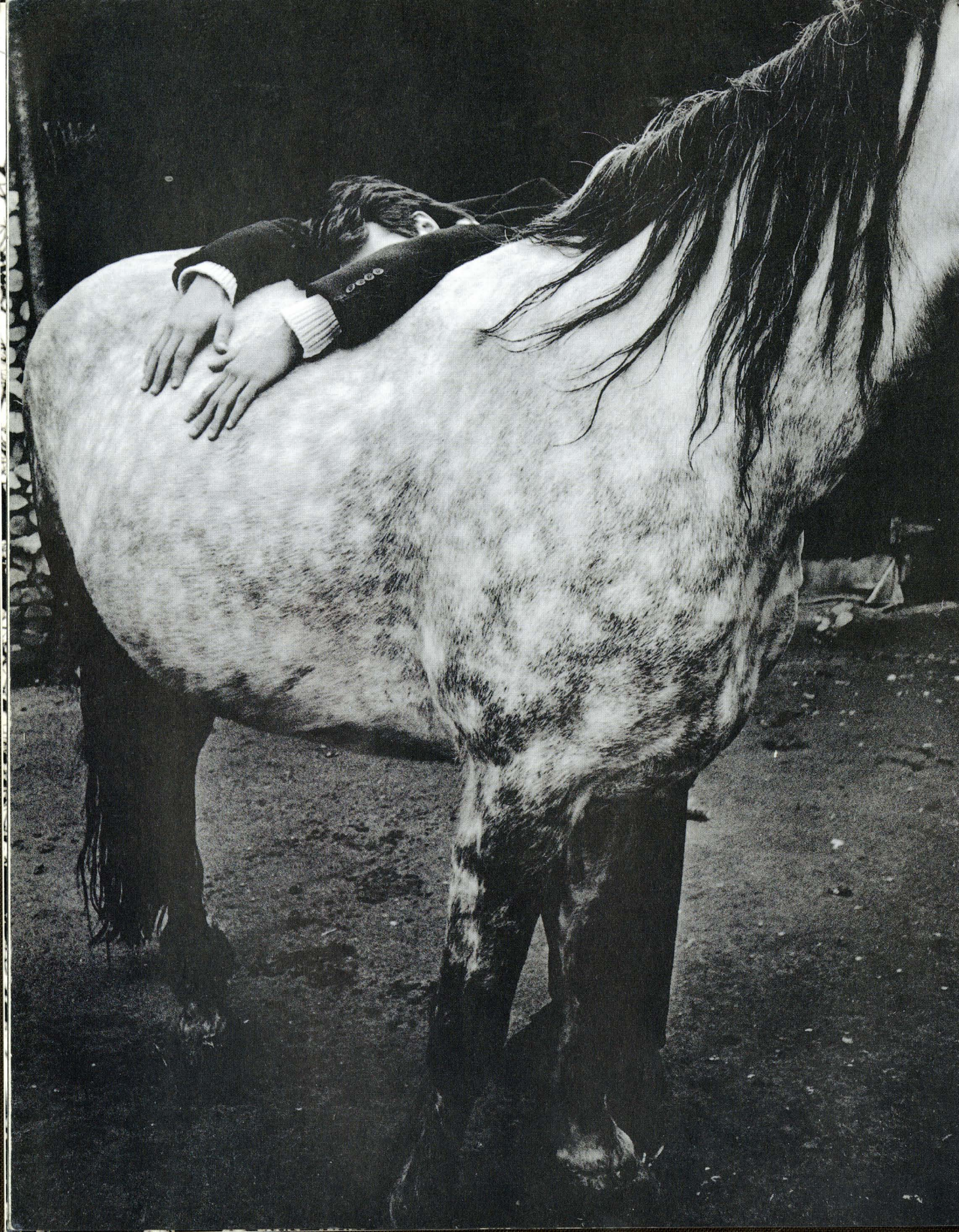


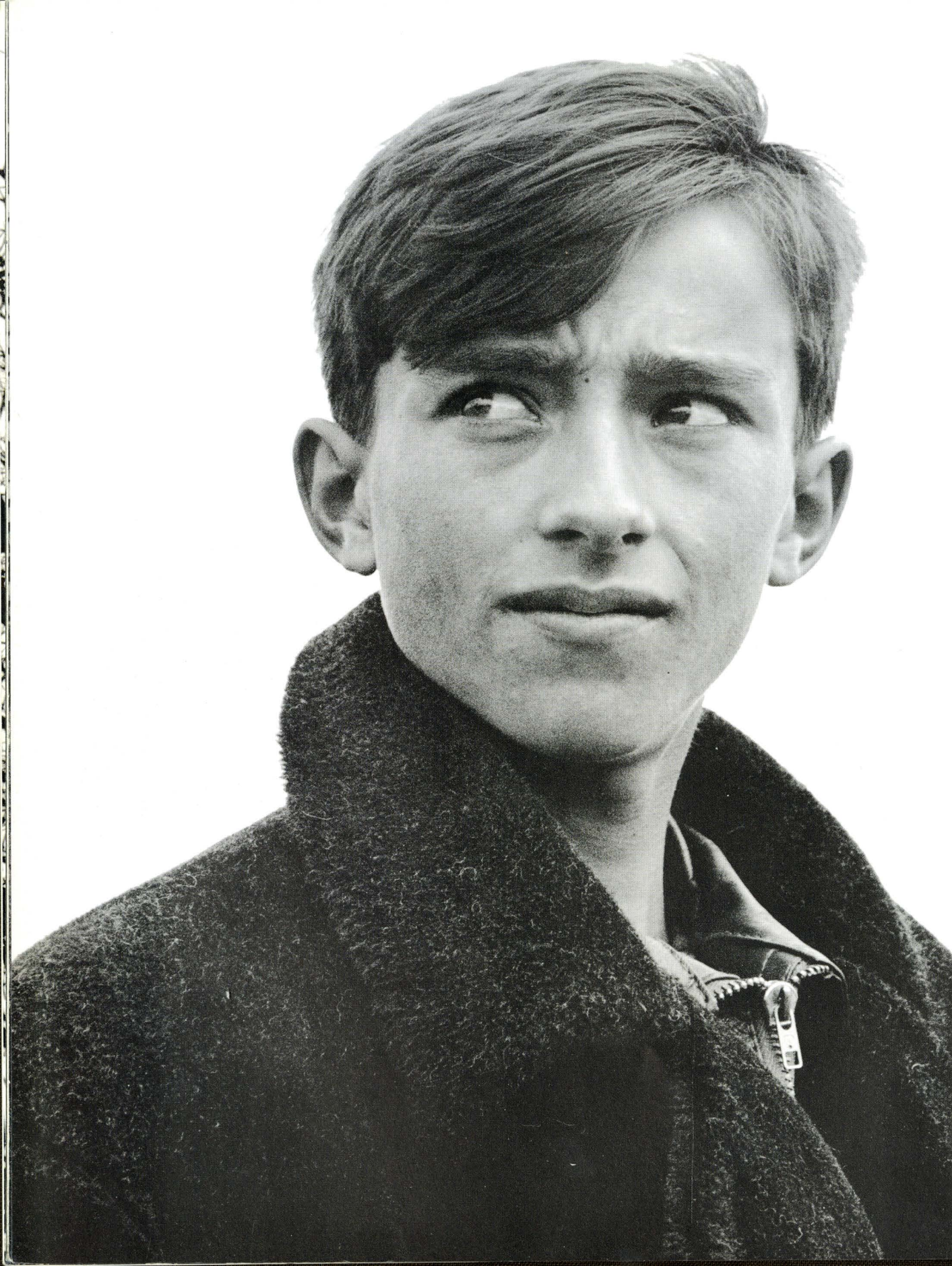
3-12 Romania, 1990















14 PJ Harvey, Yeovil, England, 1995

15 Dead Bird, London, 1990





16, 17 PJ Harvey, Yeovil, England, 1995

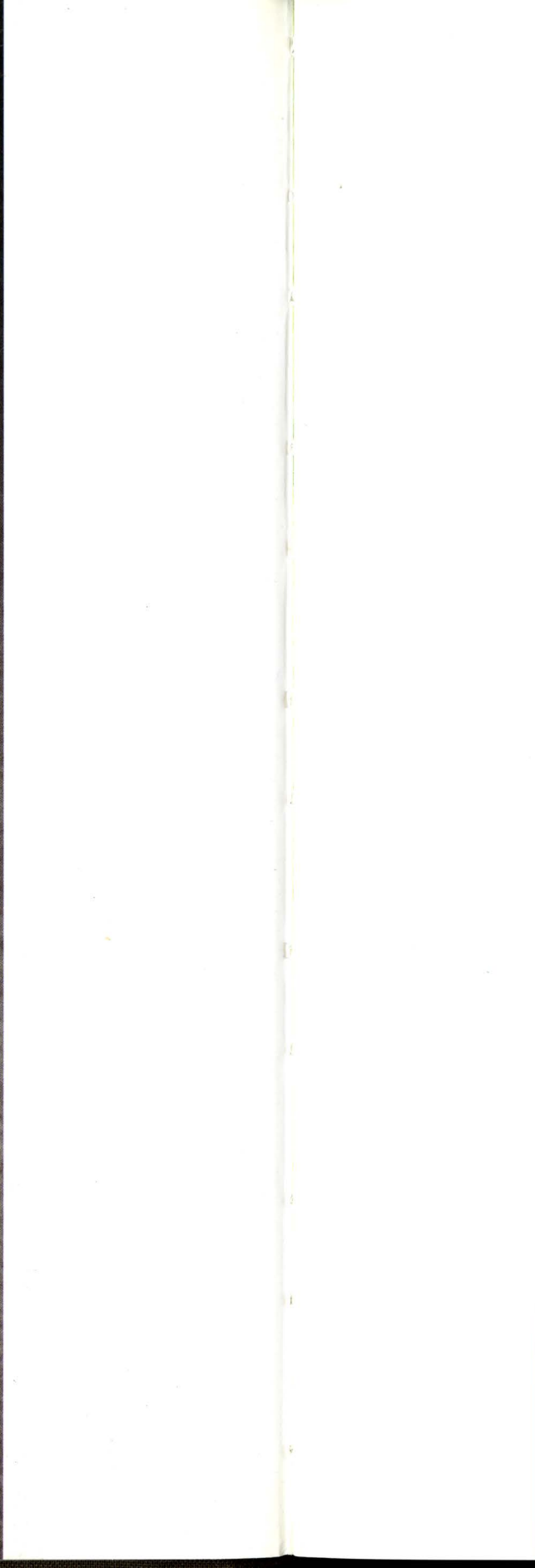




18-25 Kristen McMenamy, London, 1996







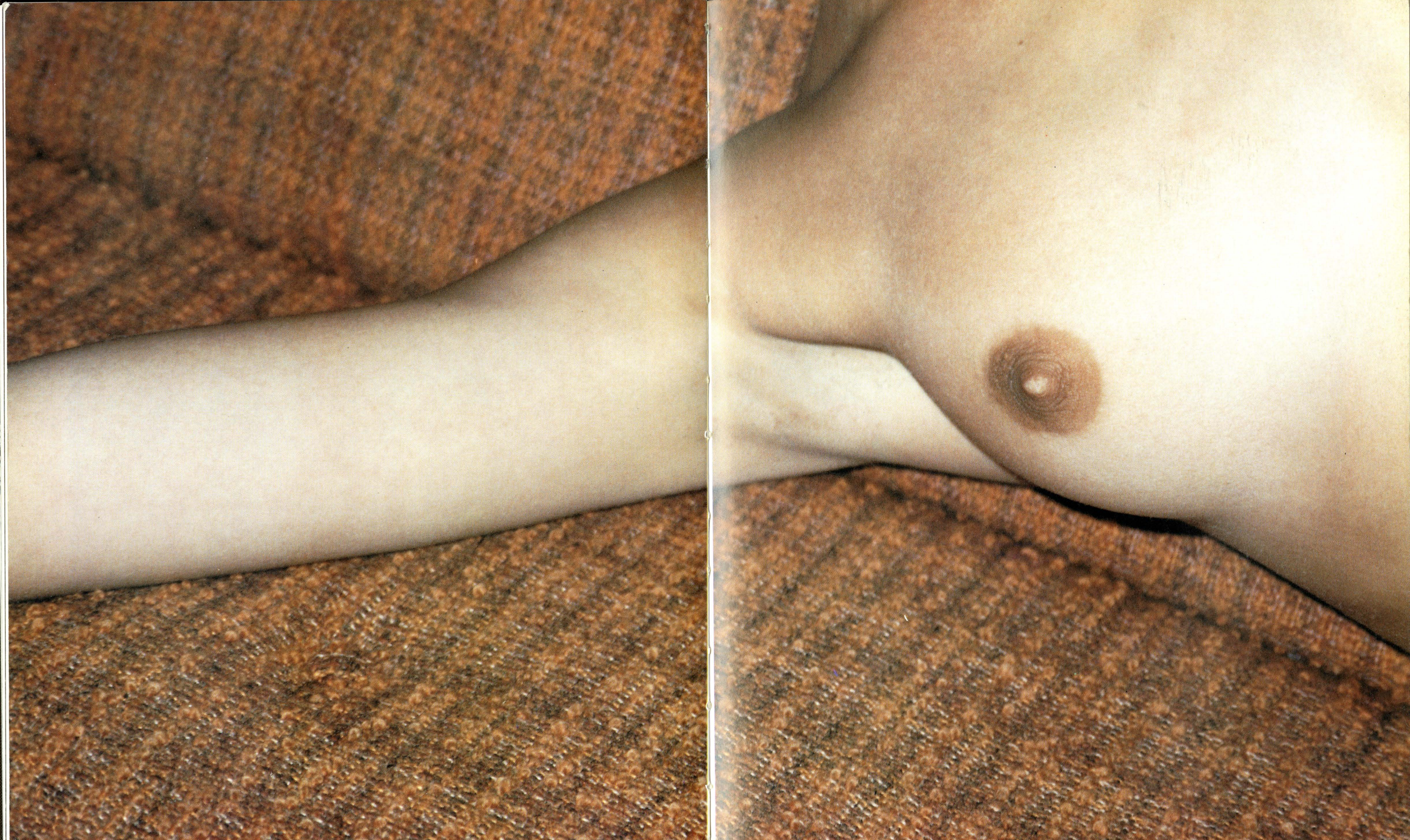






27-32 Annie Morton, London, 1996

















36, 37 Dick Page, New York, 1996

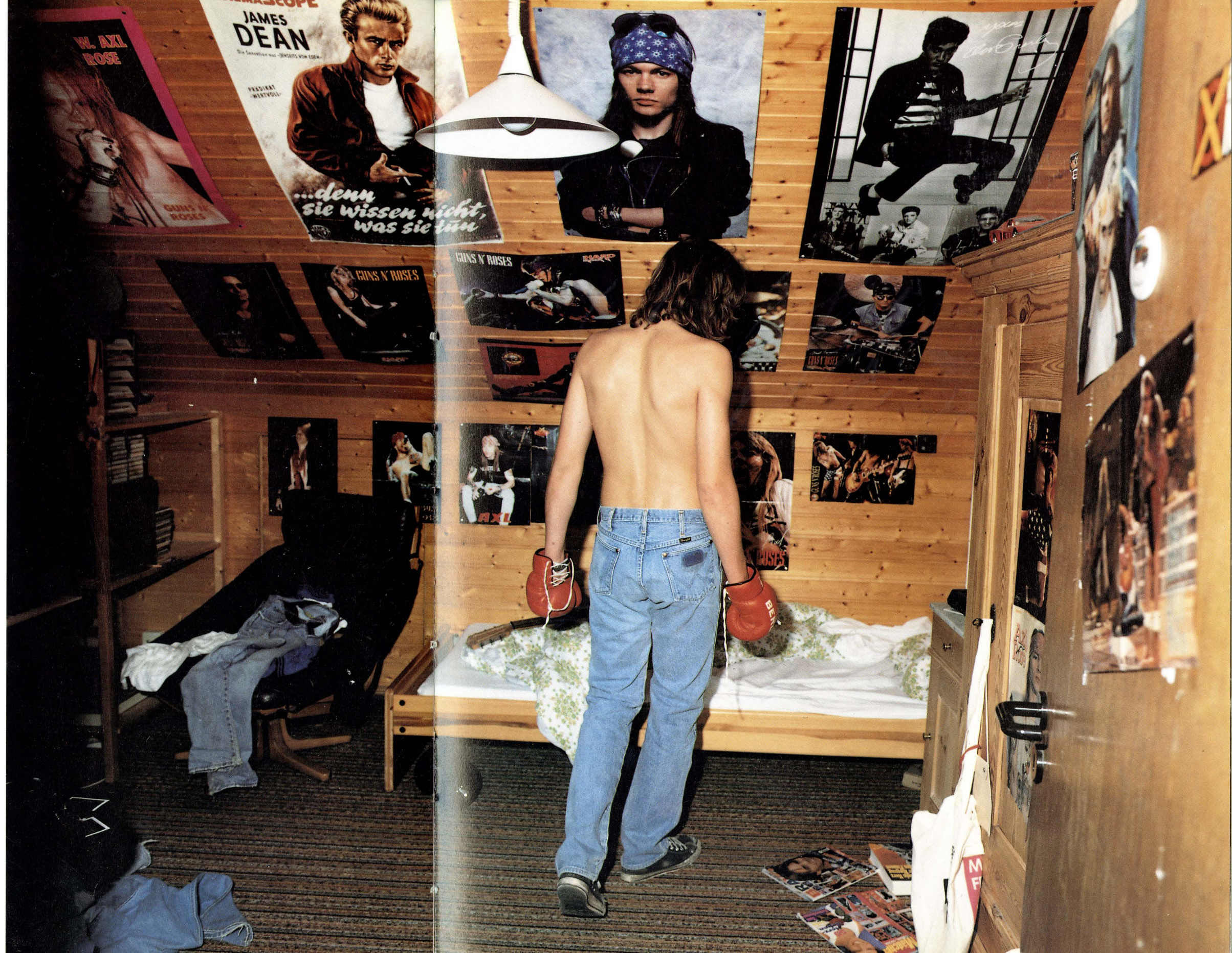




38 Chloë Sevigny & Harmony Korine, London, 1995

39 Kate Moss, New York, 1996





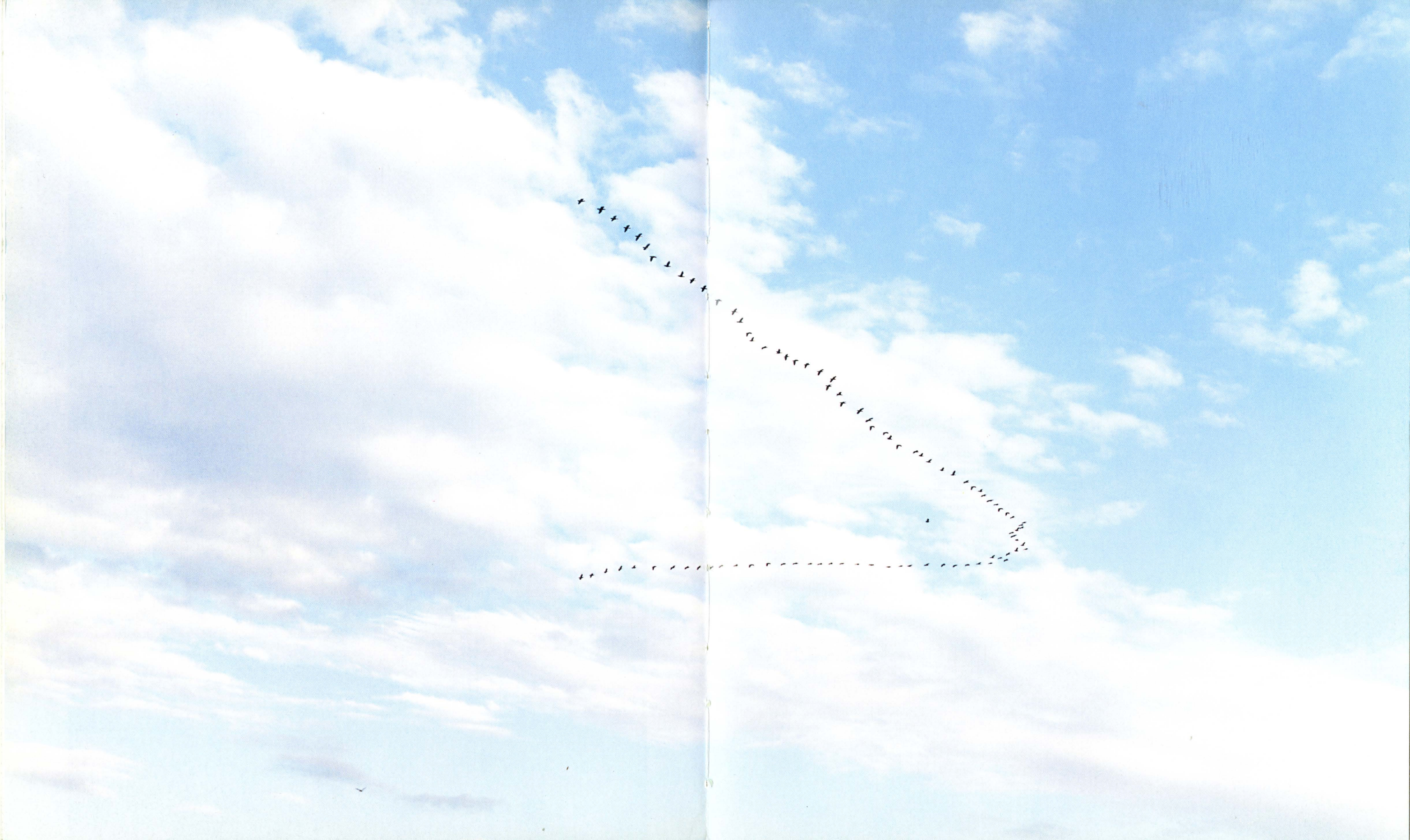




















56, 57 Claudia Schiffer, Paris, 1995









60 Kate Moss, Paris, 1995

61 Stella Tennant, Paris, 1995





62 George, Paris, 1995



63 Kristen McMenamy, Paris, 1995



64 Stella Tennant, Paris, 1993



65 Cecilia Chancellor, Paris, 1993

66 Stella Tennant & Sybil Buck, Paris, 1995





67 Cordula Reyer, Paris, 1995



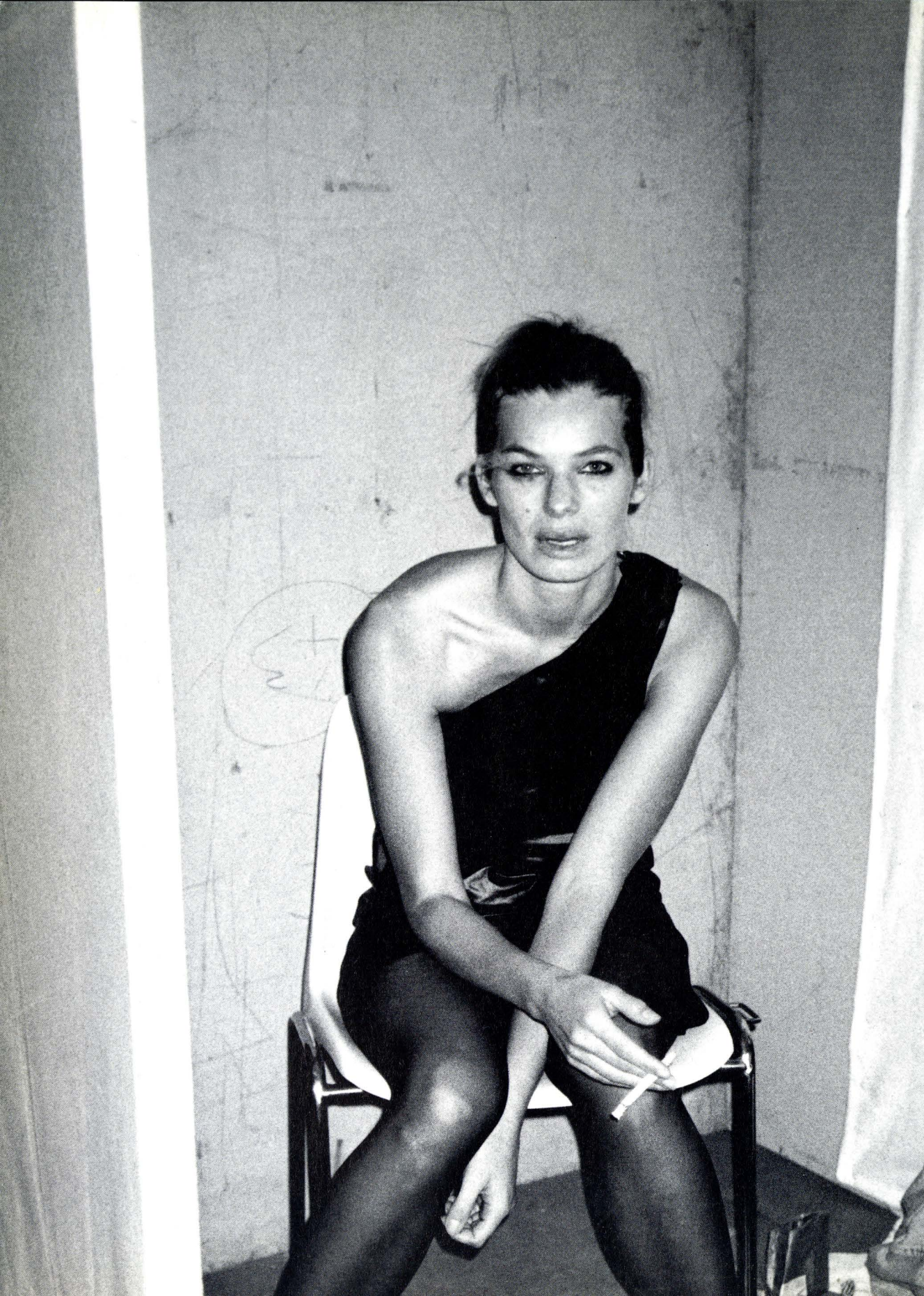
68 Tom, Paris, 1995



69 Stella Tennant, Paris, 1995



70 Kristen McMenamy, Paris, 1995



71 Cordula Reyer, Paris, 1993

72 Cordula Reyer, London, 1994







- 74 (above) Kristen McMenamy, Paris 1993
- 75 (right) Emmanuelle Béart, Paris, 1993
- 76 Kate Moss, Seychelles, 1994
- 77 Linda Evangelista, New York, 1994
- 78 Linda Evangelista, New York, 1995
- 79 Christy Turlington, Los Angeles, 1994







80 (right) Jane Campion's *Portrait of a Lady*,
Salisbury, England, 1995

83, 84 Kate Moss, London, 1994

85 Nicole Kidman & John Malkovich, Jane Campion's
Portrait of a Lady, Rome, 1995

86 Vivienne Westwood, London, 1993

87 Anna K, New York, 1995





81 Frozen Dead Dog, Czechoslovakia, 1990

82 Stephanie Seymour, Long Island, USA, 1994











88 (previous page) South Carolina, USA, 1994
89 (previous page) Kate Moss, London, 1994
90 (right) Kristen McMenamy, Paris, 1994

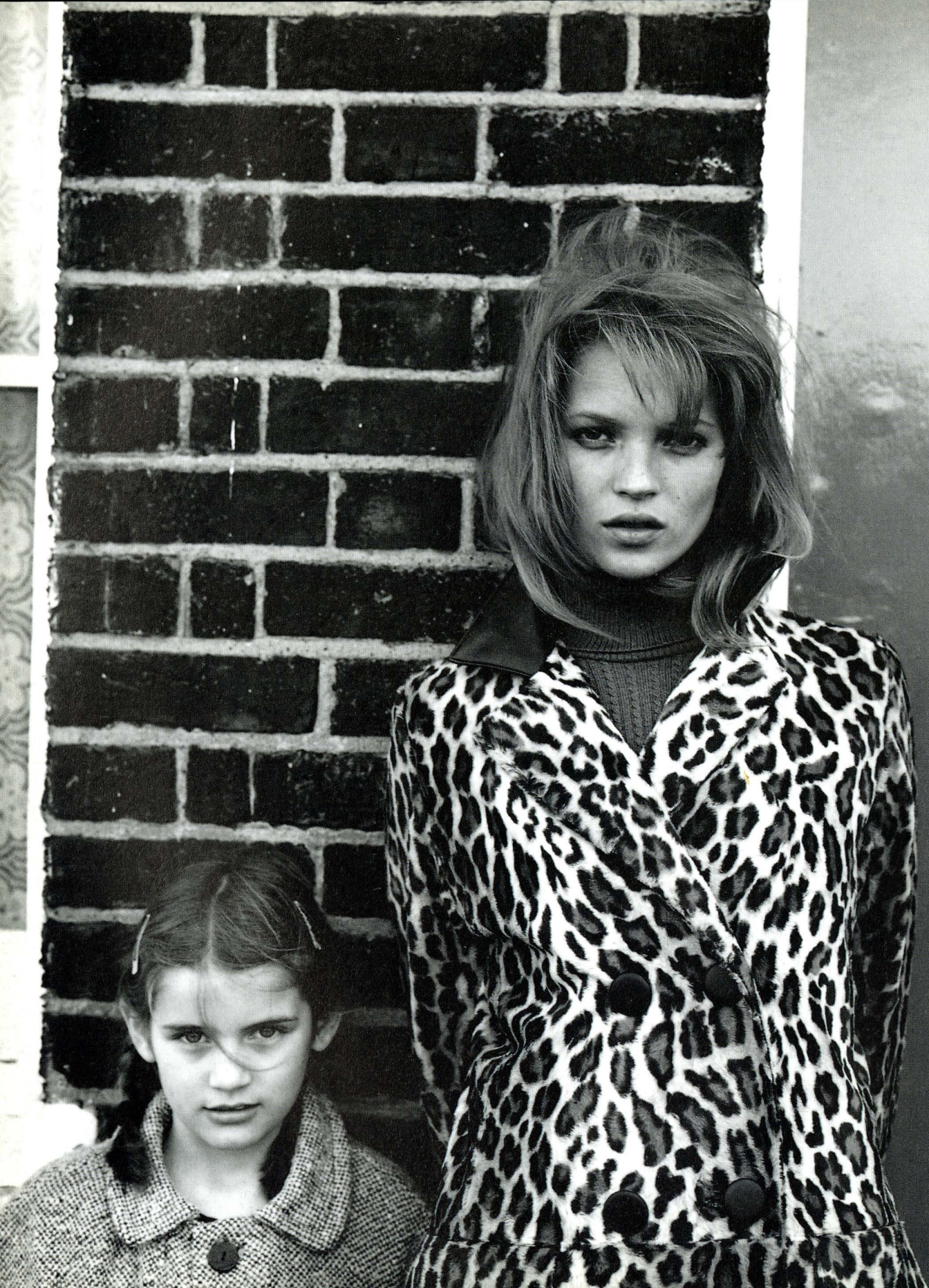
90 Kristen McMenamy, Paris, 1994





91, 92 Kate Moss, London, 1995









97a Bullets over Broadway (theatre poster), Düsseldorf, 1996, for Schauspielhaus Düsseldorf

97. 98 Kristian Justus, Berlin, 1996













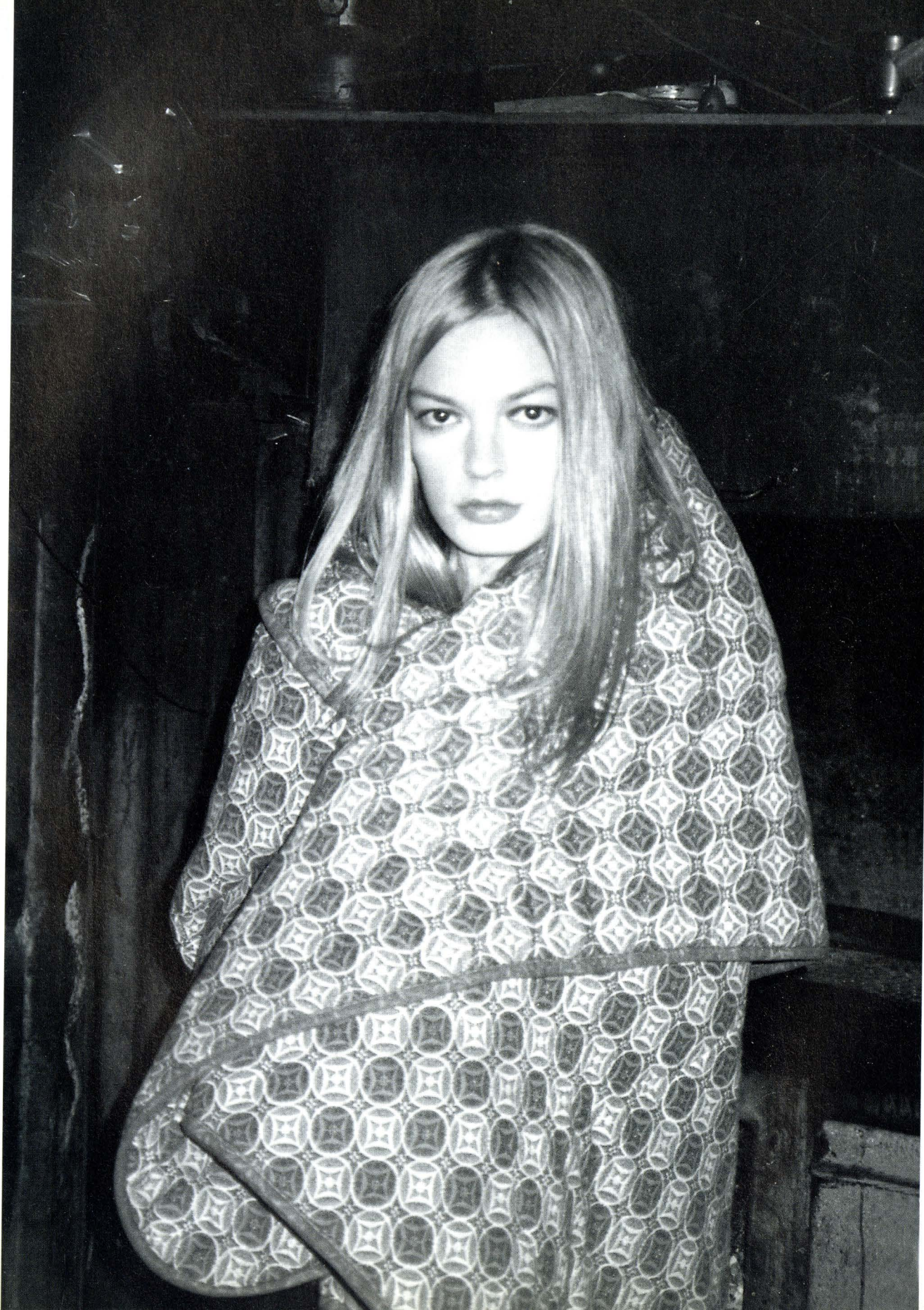


105-108 Nadine, Nimbin, Australia, 1990

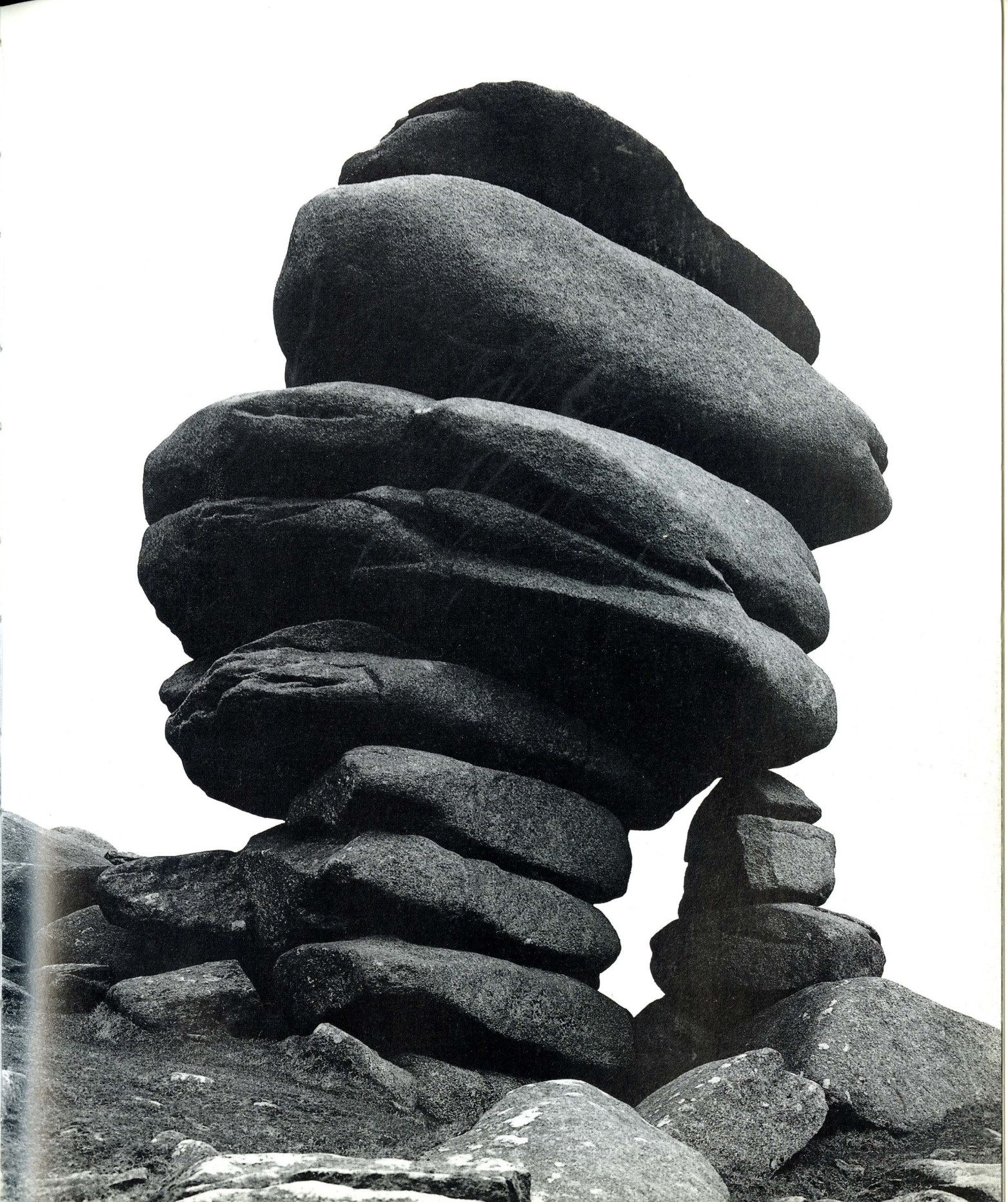


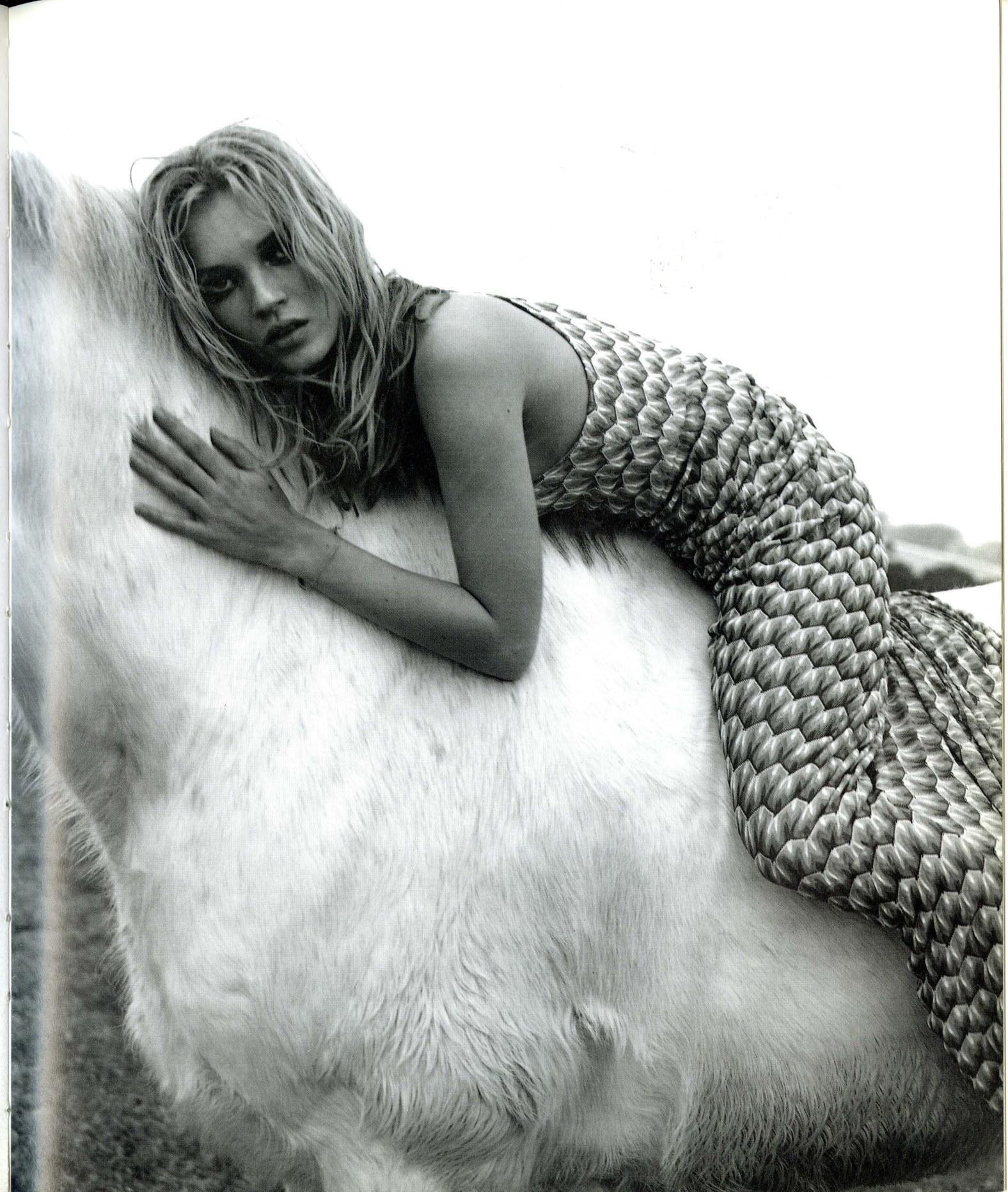








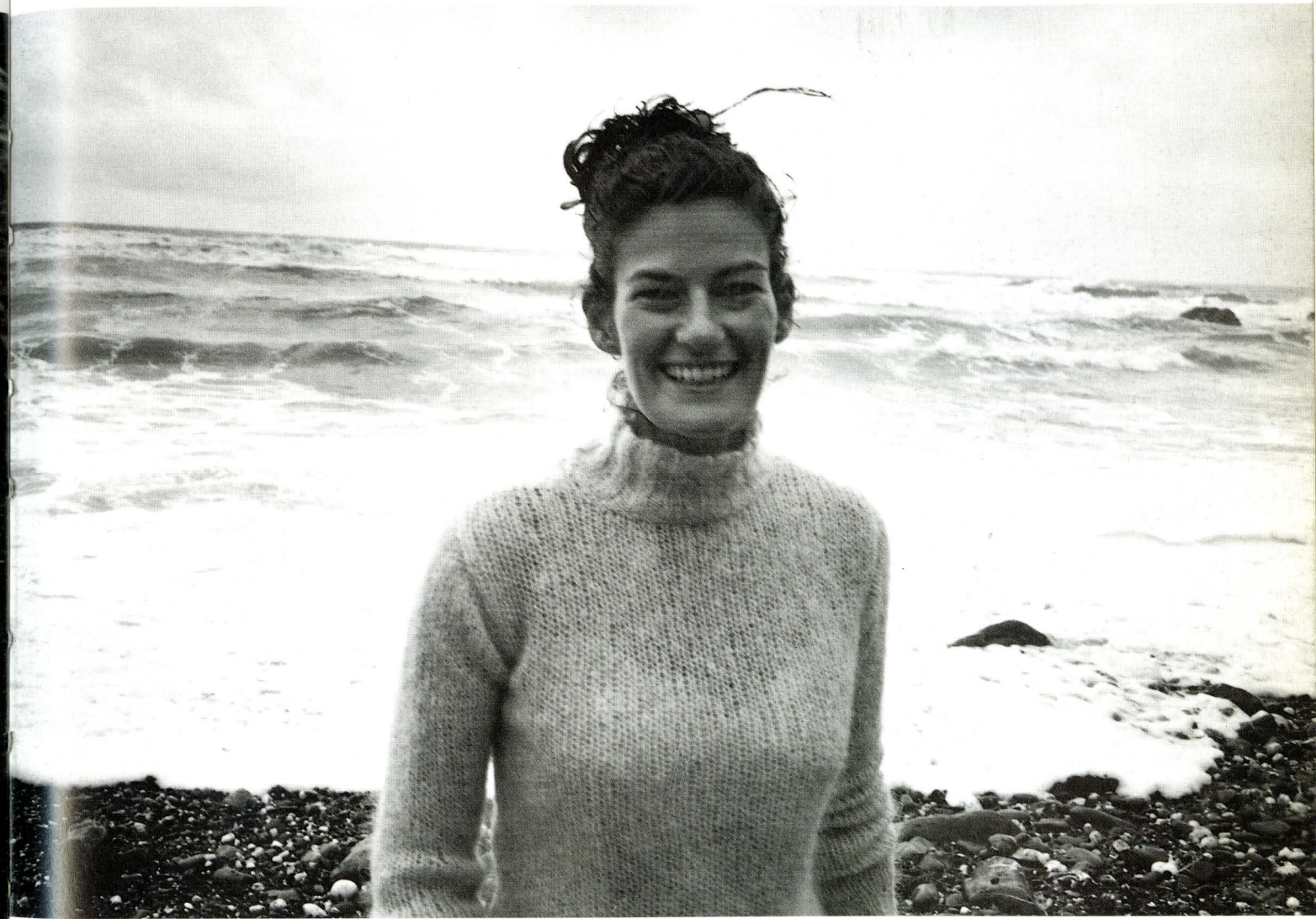








117, 118 Venetia Scott, Cornwall, England, 1995



Die folgende Unterhaltung fand im April 1996 in New York statt. Neville Wakefield ist Schriftsteller und Kunstkritiker und lebt in New York, Venetia Scott ist Stylistin und Art Director in London.

- TELLER Die ersten Fotos, die mich interessierten, habe ich zusammen mit meinem Cousin in der Toskana aufgenommen. Das waren typische Landschaften mit Bäumen, Sonnenuntergängen und so weiter, im Stil von »National Geographic«. Eigenartigerweise waren es diese Fotos von der Frühlingslandschaft in der Toskana, bei denen in mir zum ersten Mal so etwas wie Liebe zur Fotografie erwachte.
- WAKEFIELD Und dann machtest du in Deutschland eine richtige Ausbildung.
- TELLER Mit zwanzig ging ich für zwei Jahre an die Bayerische Staatslehranstalt für Photographie. Dort habe ich angefangen, Menschen zu fotografieren, und Spaß daran bekommen, Leute kennenzulernen und Fotos von ihnen zu machen. Ich hatte dadurch irgendwie einen formalen Rahmen, um mich ihnen zu nähern. Nach zwei Jahren in München bin ich dann nach London gegangen, um Englisch zu lernen und um nicht zum Wehrdienst zu müssen.
- WAKEFIELD In London lernst du auch Nick Knight kennen, der sozusagen dein Mentor wurde.
- TELLER Ja, ich lernte Nick schon sehr früh in meiner Laufbahn kennen. Er hat mir unendlich viel geholfen, als ich ihm meine Arbeiten von der Lehranstalt für Photographie zeigte. Er gab mir auch eine Menge Telefonnummern von Plattenfirmen und Zeitschriften und riet mir, nicht als Assistent zu arbeiten, sondern meine eigenen Bilder zu machen.
- WAKEFIELD Woran hast du zu jener Zeit gerade gearbeitet?
- TELLER Überwiegend an Portraits, Plattencover und so weiter. Damals war alles total plakativ und hatte nichts mit dem zu tun, was ich mit einem Foto eigentlich ausdrücken wollte. Es sollte einfach nur schön aussehen, und deshalb habe ich viel Zeit mit technischen Fragen vertrödelte, anstatt mich mit den Bildern selbst zu beschäftigen. In London wurde ich sehr unsicher, weil ich es plötzlich mit Zeitschriften wie »i-D« und »The Face« zu tun hatte, die eine verrückte Mode vorführten, von der ich keinen blassen Schimmer hatte.
- WAKEFIELD Und ab wann ergab die Sache dann Sinn? Wann kamst du darauf, daß die Mode vielleicht eine Gelegenheit bot, die Aufnahmen zu machen, an denen du auch wirklich interessiert warst? War das mit den Fotos, die du für »i-D« in Rumänien aufgenommen hast?
- TELLER Der Wendepunkt kam eigentlich nicht bei der Arbeit, sondern als ich Venetia Scott kennenlernte. Sie brachte mich dazu, ganz andere Aufnahmen zu machen. Das war zu der Zeit, als ich mit Polaroid-Fotos experimentierte, mit Bildmanipulation und so ein Zeug. Zum Teil lag es daran, daß ich einfach zu schüchtern war, mit den Leuten aus der Modebranche zu reden. Ich war mir aber auch gar nicht sicher, was ich eigentlich wollte. Dann kam Venetia und sagte, daß das alles Blödsinn sei, und ermutigte mich, zu einer Art von Normalität zurückzukehren und schlichte Schwarzweißfotos zu machen.
- WAKEFIELD Seitdem ist die Mode offenbar eine Art Nährlösung, aus der du deine eigene Fotokultur heranzüchtest. Du nutzt ihre Möglichkeiten, ohne dich ihnen zu beugen.
- TELLER Das stimmt. Sogar am Anfang war ich davon überzeugt, daß die Mode mir eine Möglichkeit bietet, Fotos zu machen, die im Grunde genommen ohne große Mühe aufzunehmen und trotzdem schön anzusehen sind. So gestaltete sich auch relativ früh meine Zusammenarbeit mit Simon Foxton. Das war etwa zu der Zeit, als die Zeitschrift »Arena« auf den Markt kam. Einen tieferen Sinn bekam die Sache aber eigentlich erst, als ich Venetia kennenlernte und wir anfangen, die Dinge auf das Wesentliche zu reduzieren, Charaktere zu schaffen und eine Story zu erzählen.

- WAKEFIELD Wie funktioniert deine Zusammenarbeit mit Venetia?
- TELLER Wenn es um eine reine Modegeschichte geht, fällt mir nicht viel ein. Ich habe kein Bedürfnis, durch Kleidung eine bestimmte Story zu erzählen. Ich finde das sehr schwierig, aber in dem Rahmen, den Venetia mir schafft, fällt es mir leichter. Zuerst reden wir über eine Idee, entwickeln und besetzen eine Person und dann erst kümmern wir uns um die Kleider. Am Anfang steht eigentlich nie die Idee, zum Beispiel etwas über weiße Hemden zu machen oder so. Aber wenn Venetia von etwas spricht, kann ich es innerlich sofort visuell umsetzen, und unter anderem deshalb funktioniert unsere Beziehung so gut.
- WAKEFIELD Dann liefert sie also den erzählerischen Rahmen, der die Story in einen Modekontext stellt?
- TELLER So sehe ich es. Mit vielen anderen Stylisten fällt mir die Zusammenarbeit sehr schwer, weil sie diese Rolle immer von mir erwarten. Sie liefern nur die Kleider. Venetia nimmt eher die Rolle eines Art Directors ein, deshalb bin ich auch so abhängig von ihr. Aber es geht auch darum, wie man mit den übrigen Beteiligten umgeht. Ich würde beispielsweise dem Hairstylisten nie sagen »Ich habe da eine tolle Idee für die Frisur! Die Haare sollen alle nach links rüber!« Mir ist das im Grunde egal. Es geht mehr darum, anderen Leuten, die wissen, was mir gefällt, Vertrauen, Autorität und Respekt entgegenzubringen, damit sie etwas schaffen können. Irgendwie leite ich als Fotograf schon die Sache, aber ich überlasse es allen, auch dem Model, die Story aus dem zu schöpfen, was bereits da ist. Ich habe gerade etwas über den Regisseur Abel Ferrara gelesen. Er hat gesagt, seine Stärke liege im Grunde nicht darin, sich bei einem Film durchzusetzen, sondern einfach mit der Kamera da zu sein, den Schauspieler zu respektieren und ihm freie Hand zu lassen. Ich mache es genauso. Ich lasse sie eine Persönlichkeit darstellen, und das ist letzten Endes auch das, was ich fotografiere – ein Tag im Leben dieser Person. Es muß alles glaubwürdig sein, so aufrichtig und korrekt wie möglich.
- SCOTT Bei den frühen Aufnahmen – der Kampagne für Katharine Hamnett und den »i-D«-Stories in Rumänien und Australien – ging es immer um eine bestimmte Art von Freiheit ohne Geld. Die Bilder zeigten stets einen Reichtum, der darin liegt, daß man den Wind auf der Haut fühlt und nicht, daß man in Kleider eingezwängt ist.
- WAKEFIELD Für mich erzählen viele der gelungensten Fotos eine Geschichte, die über den Bildausschnitt hinausgeht. Wünsche und Sehnsüchte werden nie vollständig abgebildet.
- TELLER Ich möchte den Menschen die Möglichkeit geben, mit Hilfe der Fotos zu träumen. Die Bilder sollen die Phantasie anregen. Kommerziell gesehen ist das für uns die übergeordnete Idee, denn der Phantasie muß in den Bildern Raum gegeben werden, allerdings auf eine glaubwürdige Weise. Sie sollen nicht einfach ein Kleidungsstück sehen, sondern eine interessante, inspirierende Inszenierung, die jeder für sich selbst umsetzen kann. Kleidungsstücke an sich interessieren mich nicht.
- SCOTT Die Kleidung wird nur eingesetzt, um eine Atmosphäre zu schaffen, wie im Film.
- WAKEFIELD Machst du schon mal Fotos ohne Team und ohne den konzeptionellen Rahmen eines Aufnahmetermins?
- TELLER Ehrlich gesagt, ganz selten. Wahrscheinlich, weil ich ziemlich faul bin (lacht).
- SCOTT Es hat etwas für sich, ohne großes Nachdenken an die Arbeit zu gehen. Das Ergebnis hat dann nichts Starres oder Einstudiertes.
- WAKEFIELD Organisiertes Chaos also?
- SCOTT Ganz genau. Bei den Arbeiten im Vorfeld geht es darum, einen Kontext zu schaffen, in dem sich dann das Unerwartete entfalten kann.
- WAKEFIELD Was macht einen gelungenen Aufnahmetermin denn aus? Ist es die Chemie, die stimmt, der Zufall, die Spontaneität oder die bewußte Steuerung des Geschehens?

TELLER Von allem etwas. Und Glück! Manchmal mache ich mir unheimlich Sorgen, aber wenn ich dann loslasse, passiert jedesmal etwas, so daß es letztlich klappt. Das ist ganz merkwürdig, jedesmal geschieht irgendwas. Ich fände es schrecklich, die Sache komplett im voraus auszuarbeiten und dann ganz exakt so durchzuführen. Deshalb bin ich von den Menschen, die ich fotografiere, ja auch so abhängig. Sie erwidern das, was ich ihnen ermögliche.

WAKEFIELD Weißt du immer, wann ein Bild genau so ist, wie du es haben wolltest?

TELLER Das hat man im Gefühl. Man bekommt einen Adrenalinstoß, wenn man durch den Sucher schaut, und man weiß, das ist es. Dann macht man sich nur noch über technische Probleme Gedanken.

WAKEFIELD Ein »Sucher-Orgasmus«! Und was ist, wenn der ausbleibt?

TELLER Das kann man sich einfach nicht leisten. Von morgens bis abends in einem Aufnahmetermin für Modelfotos zu stecken, kann extrem anstrengend sein. Wenn es nicht richtig klappt, mußt du eben solange weitermachen, bis du völlig ausgepowert bist. Wenn dann alle fix und fertig sind, löst sich plötzlich irgend etwas, wird frei – und es klappt.

WAKEFIELD Ist die Kamera eine Barriere oder ein Vermittler zwischen dir und dem Motiv?

TELLER Eigentlich beides, weil ich ohne Kamera nie in bestimmte Situationen geraten würde. Aber trotzdem habe ich immer das Bild oder die Situation im Kopf. Ich kann etwas erreichen, was mir ohne Kamera nicht zugänglich wäre. Die Kamera ist so etwas wie ein Schlüssel zu Menschen und Situationen. Ich finde das sehr interessant.

WAKEFIELD Die jeweilige Situation wird also stark durch die Anwesenheit einer Kamera bestimmt. Ohne sie würden viele Situationen gar nicht erst entstehen.

TELLER Seit ich das erste Mal mit großformatigen Kameras gearbeitet habe, veränderte sich diese Beziehung allmählich, denn anstatt hinter dem Ding zu bleiben und hindurchzuschauen, steht es neben einem wie eine Maschine. Ich selbst stehe der Person also unmittelbar gegenüber. Den Kameraausschnitt habe ich dabei nur vor meinem geistigen Auge. Dann löse ich aus: Klick. Und seitdem habe ich die Idee, daß ich gar nicht unbedingt eine Kamera brauche.

WAKEFIELD Du meinst den Unterschied zwischen der Kamera als Prothese und der Kamera als Maschine. Die eine funktioniert nur, weil sie direkt mit dem Körper verbunden ist, die andere benötigt den Körper nicht einmal, der Fotograf wird überflüssig. Wie du sagtest – es läuft alles im Kopf ab.

SCOTT Dick [Page] meint, ein Fotograf ist bloß ein Ego mit aufgesetztem Objektiv...

WAKEFIELD ... und Francis Ford Coppola sagte bei den Dreharbeiten zu »Apocalypse Now«, in einem Zeitalter zunehmender Demokratisierung sei das Filmemachen eine der letzten Möglichkeiten, Diktator zu sein.

TELLER Eben, das ist genau dasselbe. Die Macht der Kamera ist erstaunlich. Sie bringt Leute dazu, Dinge zu tun, die sie sonst niemals tun würden, und sich zu benehmen, wie sie es normalerweise nie täten. Dadurch gibt sie auch dem Fotografen eine ungeheure Macht – nämlich die Leute dazu zu bewegen, lauter seltsame Dinge zu machen.

WAKEFIELD Besteht nicht ein Widerspruch zwischen dieser Machtposition und einem Vertrauensverhältnis? Oft heißt es ja, diese Art von Macht gebe es nur in Form von Mißbrauch.

TELLER Mir ist das sehr bewußt, und ich bin in dieser Hinsicht sehr vorsichtig. Wenn ich den Eindruck habe, daß eine Situation oder eine Beziehung über das hinausgeht, was die Leute nachvollziehen können oder wozu sie bereit sind, höre ich sofort auf, und wir fahren auf neutralem Gebiet fort. Ich mache auch nie krumme Sachen mit den Leuten, ich würde sie nie in Situationen drängen, an denen sie nicht selbst mitwirken. Das ist unheimlich wichtig, und ich meine, das sieht man auch auf den Fotos. Ich finde es aufregend, die

Situation auf unterschiedliche Weise zu manipulieren, um das Bild so hinzubekommen, wie ich es haben will. Aber ich würde zum Beispiel PJ Harvey niemals sagen: »Zieh dich aus und stell dich im Schlüpfer da hin.« Das ist absolut nicht meine Art. Sie tat es, weil sie mir vertraute, die Sache kam in Schwung, und alles klappte sehr gut.

SCOTT Das Bewußtsein, daß man zusammenarbeitet und es für beide Seiten ein Abenteuer ist, wie beispielsweise bei den Aufnahmen von Kristen McMenamy für das Magazin der Süddeutschen Zeitung, läßt einen die Sache ganz anders sehen. Selbst wenn das Bild ziemlich brutal wirkt, sieht man, daß sie keineswegs gezwungen wurde.

TELLER Die Leute haben auf diese Bilder ganz unterschiedlich reagiert. Einige fanden sie schockierend, dabei war das nie meine Absicht.

WAKEFIELD Das heißt also, bei einem Aufnahmetermin setzt du immer deine Macht in Beziehung zur Bereitschaft der anderen?

TELLER Ja, aber es funktioniert in beide Richtungen, und das Feedback, das ich bekomme, ist mir sehr wichtig und überwiegend sehr positiv. Erstens macht es ihnen wirklich Spaß, und zweitens erkennen sie sich in dem, was ich auf den Fotos zeige, selbst wieder.

WAKEFIELD Gibt es auch Leute, die deine Vorgehensweise oder auch das Ergebnis ablehnen?

TELLER Ja, natürlich, aber das kommt selten vor. Meistens natürlich genau dann, wenn man denkt: »Mann, sieht die toll aus, alles wird fantastisch laufen.« In der Regel passiert das bei Menschen, die im Rampenlicht stehen, selten bei Privatleuten. Aber man erlebt immer wieder Überraschungen. PJ Harvey beispielsweise meinte, meine Fotos von ihr seien die ehrlichsten, die je von ihr aufgenommen worden sind. Viele Frauen, darunter übrigens Venetia, mochten die Bilder nicht, weil sie ihrer Meinung nach darauf magersüchtig aussieht. Aber in meinen Augen waren sie völlig wertungsfrei. Die Fotos zeigten einfach, daß sie sich in ihrem Körper total wohl fühlte.

WAKEFIELD Ihr Körper paßt nicht zu dem, was hier in Amerika als kollektive Philosophie gilt, und auch nicht zu dem Frauenideal, das hier vermittelt wird.

SCOTT In der Kunst akzeptieren die Leute das, aber in der Mode erregt es Anstoß. Aber wir sehen uns die Mädchen nie unter dem Gesichtspunkt von Perfektion oder Übereinstimmung mit dem stereotypen Ideal an. Entweder man denkt sofort: »God she's great!«, oder sie interessiert einen nicht. Es gibt Fotografen, die lassen die Mädchen im Schlüpfer auf und ab laufen, um einen möglichen Makel zu entdecken. Uns interessiert das nicht im geringsten.

WAKEFIELD Demnach hast du also das Konzept der unvollkommenen Schönheit entwickelt, das Unbeholfenheit und geschundenes Fleisch in Anmut und Sinnlichkeit verwandelt.

TELLER Ich hoffe es. Ich hoffe, daß diese Grenzen sich inzwischen verschoben haben. Als ich anfang, Erfolg zu haben, war in London wirklich kein Mensch bereit, die Dinge so zu sehen. Ein paar Londoner Fotografen ist es gelungen, diese Grenzen zu verlagern. Vorher gab es nur Nick Knight, den Helden, niemand sonst. Und dann gab es die Fotos, die Steven Meisel von Linda Evangelista machte, auf denen sie wie eine Filmdiva aus den Dreißigern oder so aussieht, total gestylt. Wir waren die ersten, die die ganze Angelegenheit in Frage stellten, genauso wie diese Geschichten vom Star-Modelfotografen und den Super-Models.

WAKEFIELD Wer hat dich in diese Richtung beeinflusst? Berufst du dich auf Larry Clark?

SCOTT Ich mochte Larry Clark gern. Als ich »Teenage Lust« sah, fand ich das einfach phantastisch. Ich mochte dieses Gefühl von Freiheit und Lebenslust, das Unverklemmte und Selbstverständliche.

WAKEFIELD Bilder ungezügelter Sexualität.

TELLER Der Einfluß auf mich beruht mehr auf den Stimmungen und Einstellungen, als von den Bildern selbst. Das gleiche gilt für Danny Lyon.

WAKEFIELD Es scheint manchmal, als werde bei dir der Körper selbst zur Inszenierung. Ich finde, du zeigst den Körper nicht *in* einer Situation, sondern *als* Situation.

TELLER Models sind keine Wäscheständer. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß ihre Persönlichkeit alles ist. Bevor ich anfang, mit Supermodels zu arbeiten, konnte ich sie zunächst nur hinter der Kulisse treffen. Und da spürt man, wie unsicher sie sind, was ihren Körper und ihre Wirkung angeht. Das ist auch das Thema meiner Backstage-Fotos. Mir geht es nicht darum, ihre Unsicherheit auszunutzen. Ich will zeigen, daß in dieser Verwundbarkeit und Zerbrechlichkeit Schönheit liegt. Ihr Körper ist toll, weil sie eine positive Einstellung dazu haben, und nicht, weil er perfekt ist.

WAKEFIELD Aber der Tod der Perfektion und das brüchige Bild haben auch eine dunkle Seite.

TELLER Wenn ich mit Venetia zusammenarbeite, ist es wichtig, daß alles schön und romantisch wirkt. Mir selbst überlassen, tendiere ich eher zu Motiven, die von der Vergänglichkeit handeln. Die Bilder des toten Hundes und des zerbeulten Autos sind für mich sehr romantisch – sie sind aber vor allem sehr melancholisch.

WAKEFIELD Deine Arbeiten wurden zuerst in britischen Zeitschriften abgedruckt, »i-D«, »The Face« und »Arena«, und werden deshalb einer Generation britischer Fotografen zugeordnet, zu der auch Corinne Day, Nigel Shafran und David Sims gehören. Dagegen scheinen deine Sensibilität und vor allem deine Darstellung von Sexualität doch in einem ganz anderen Kontext zu stehen.

TELLER Wahrscheinlich halten mich alle für einen Briten und packen mich deshalb einfach in diese Schublade. Aber bei genauerem Hinsehen sind meine Arbeiten alles andere als britisch. Ich halte sie für ausgesprochen deutsch, zumindest vom Ansatz her. Robert Frank, Bill Brandt, August Sander, Josef Koudelka, Helmut Newton, Lee Friedlander – das sind Leute, die meines Erachtens allesamt einen deutschen Ansatz in der Fotografie haben. Sehr romantisch und zugleich sehr direkt. Die englische Fotografie hat immer eine eher indirekte Art, etwas auszudrücken, und so etwas wie eine erotisch gefärbte Modefotografie gibt es in England überhaupt nicht.

WAKEFIELD Auf deinen Fotos hat man das Gefühl, die erotische Ausstrahlung komme aus dem Innern der Personen.

TELLER Ich sehe sie auch so, als sexuelle Lebewesen. Ich kann ihre Sexualität fühlen. Weil ich ihnen sehr ruhig begegne, kann ich das fühlen, sei es ihre Sexualität oder ihre komische Ader oder sonstwas. Ich sage ja nicht: »Hör mal zu, wir machen jetzt einen auf sexy«, oder so. Aber wenn alle Frauen aus dem Buch jetzt hier reinkämen, würde ich eine gewisse Sexualität spüren, die sie ausströmen.

WAKEFIELD Das kann ich nachempfinden ...

TELLER Genau das meine ich. Das ist der springende Punkt. Sie sind eben so. Bei mir können sie so sein, wie sie wirklich sind.

WAKEFIELD Ich halte das für sehr aufschlußreich. Viele Modefotografen versuchen, Erotik herauszupressen, als sei sie eine Art ätherisches Öl, um sie in das Foto wie in einen Flakon einzuschließen. Bei deinen Arbeiten ist das Foto dagegen eher wie eine Membran, die du zwischen dich und die Models hältst. Sie ist durchlässig.

SCOTT Juergen fordert das nie. Er würde niemals, wie Helmut Newton es tut, für ein Foto absichtlich eine Situation schaffen, in der man sich unwohl fühlt, um das dann zu fotografieren. Newton ist interessiert an Spannung, wohingegen Juergens Umgang mit gewissen Spielarten der Erotik ein ganz anderer ist.

WAKEFIELD Aktaufnahmen interessieren dich offenbar zunehmend. Du verzichtest immer häufiger auf Kleidungsstücke, und sei es zur Erzeugung von Atmosphäre.

TELLER Ich war es ziemlich leid, immer Ideen oder Gründe finden zu müssen, um meine Vorstellungen umzusetzen, und ich wollte alles viel ursprünglicher, schnörkelloser haben. Ich hätte das auch mit reinen Portraits tun können, aber ich hatte einfach keine Lust, mich um Kleider und Äußerlichkeiten zu kümmern. Wie bei den Fotos von Annie [Morton] wollte ich das ganze reduzieren auf einen Ansatz, der Lee Friedlander nahekomm, dessen Akte ich mag. Ich war total fasziniert davon, denn als ich anfang, mich für Mädchen zu interessieren, hatten meine Freundinnen in Deutschland alle Achselhöhlen ...

WAKEFIELD Die haben die meisten Mädchen ...

TELLER ... nein, behaarte Achselhöhlen, muß es wohl heißen. Genauso die Beine. In England war das ganz anders, und jetzt möchte ich zu dieser Art von Ursprünglichkeit zurückkehren.

WAKEFIELD Du hast also die behaarte Ursprünglichkeit deiner Jugend vermißt?

TELLER Ich mag behaarte Achselhöhlen, aber ich vermissee sie nicht. Rasierte Beine mag ich zum Beispiel manchmal sehr gern. Das gefällt mir genauso.

SCOTT Aber den Geruch behaarter Achselhöhlen magst du.

TELLER Ja, den Geruch mag ich auch. Als ich anfang, mit Christy Turlington zu arbeiten, versuchte ich ihr in einem Gespräch zu erklären, wie die Fotos meiner Meinung nach werden sollten. Ich sagte ihr, ich möchte die Fotos riechen können, aber sie hat das erst absolut nicht verstanden. Aber im Grunde geht es genau darum.

WAKEFIELD In dieser Hinsicht wird Hygiene oft mit Reinheit verwechselt. Deshalb ist Kleidung auch so wichtig. Sie vermittelt zwischen dem Bereich des Körpers und dem des Fotografen – und wird zu einem nichtssagenden Geruch.

SCOTT Mit Aktaufnahmen kann man dieses Problem umgehen und versuchen, alles unter einen Hut zu bringen.

WAKEFIELD Gibt es unterschiedliche Kriterien dafür, ob ein Foto in einer Zeitschrift oder in einem Buch erscheint?

TELLER Wenn das Foto von sich aus lebendig und magisch ist, dann kommt es auch ins Buch. Vorausgesetzt, es hat eine eigene Aussage und ist nicht bloß die Ausführung einer Modestory oder -idee.

WAKEFIELD Gibt es in diesem Buch Fotos, die nie in einer Zeitschrift erschienen sind?

SCOTT Nur das Aktfoto von mir (lacht). Aber im Grunde ist eher das Gegenteil der Fall. Viele der Fotos für eine Modestory sollen lediglich einen Zusammenhang herstellen. Für sich allein hätten sie keinen Bestand als gute Bilder. Ihre Aufgabe ist es, bloß ein bißchen mehr Information zu vermitteln.

TELLER Andererseits glaube ich aber auch, daß wirklich gute Fotos immer ihren Platz finden würden. In diesem Buch gibt es unter anderem Aktaufnahmen, die nie in »i-D«, »The Face«, »Vogue« oder einer anderen Zeitschrift untergekommen wären. Im Buch dagegen haben sie eine Daseinsberechtigung. Alles findet letztlich den Platz, wo es hingehört.

WAKEFIELD Seit sich die Mode von den idealisierten Hochglanzbildern abgewendet hat, werden die Sujets denen der künstlerischen Fotografie immer ähnlicher. Kunst und Mode lassen sich nur noch schwer voneinander trennen.

TELLER Ich glaube, daß die Menschlichkeit inzwischen in den Vordergrund getreten ist. Das vergangene Jahrzehnt hat alles zusammenbrechen sehen – die Berliner Mauer, den Irak im Krieg und Jugoslawien. Dazu Arbeitslosigkeit, Obdachlosigkeit und AIDS. Alles und jeder ist inzwischen sehr viel leichter verwundbar. Dadurch gibt es nicht mehr die Härte und Arroganz der kapitalistischen Haltung. Heutzutage ist die Welt ein ungeschützter Ort. Das vermittelt sich in der Art von Modefotos, wie wir sie machen, und über die Interessen, die wir haben. Vielleicht macht das die Sache interessanter für Leute, die sich normalerweise

nicht für Mode interessieren würden. Wahrscheinlich macht das gerade die Aussagekraft unserer Bilder aus, daß hinter jedem von ihnen eine persönliche Meinung steht. Für mich sind meine Bilder eben Fotografien, also weder eindeutig Mode noch eindeutig Kunst, aber auch keine sozialen Aussagen, Reportagen oder Portraits. Es ist in der Tat ziemlich schwierig geworden, sich da festzulegen.

WAKEFIELD Vielleicht willst du dich ja gar nicht festlegen.

TELLER Ich hatte nie das Ziel, als Modefotograf abgestempelt zu werden. Lange Zeit habe ich nicht viele Modestorys gemacht, vielleicht zwei im Jahr, und die glichen den Storys aus Australien oder Rumänien. Alles andere war für Plattenfirmen, vielleicht noch ein paar Portraits, das war's.

WAKEFIELD Von welcher Art Fotografie wirst du selbst am stärksten angezogen?

TELLER Von Fotos, die mich persönlich berühren. Sie sind es, die mir gefallen. Fotos, die eine Geschichte erzählen, so wie ein Buch oder ein Film, die der Phantasie Raum lassen, sich vorzustellen, wie die Person lebt. Man muß Aufrichtigkeit in dem Foto spüren können, eine Aufrichtigkeit, wie man sie bei Arbeiten von Nan Goldin, Lee Friedlander, Josef Koudelka, Danny Lyon, Helmut Newton oder Araki fühlt. Diese Fotografen bewundere ich am meisten. Bei ihnen hat man das Gefühl, daß Sein und Tun wirklich eins sind.

WAKEFIELD Ein Gefühl, das man nur bei wenigen Modefotografen bekommt. Sie werden gleichsam zu Berufstouristen.

TELLER Genau. In meinen Augen ist das alles Mist. Es ist einfach nicht aufrichtig. Sie schnappen ein paar Ideen von Larry Clark oder Richard Prince auf – du weißt schon, die »Teenage Lust«-Bilder oder die Biker –, aber das sind bloß unverschämte Anleihen ohne jede Berechtigung.

WAKEFIELD Mein Lieblingswitz von Richard Prince lautet so: »Ich war bei einem Psychiater. Er sagte »Erzählen Sie mir alles.« Das tat ich, und jetzt macht er mich nach.« Bei der Mode geht es, noch mehr als in der Psychiatrie, schon seit jeher um das gefährliche Spiel von der Aneignung fremder Ideen. Es geht darum, etwas vom Rand wegzunehmen, um es mitten in die Hauptströmung zu stellen.

TELLER Genau, das stimmt. Uns ging es eigentlich nie um Mode. Ich sehe mich auch absolut nicht als reinen Modefotografen. Mir gefällt es halt einfach, Mädchen mit oder auch ohne Kleider zu fotografieren.

*

L'interview qui suit s'est déroulée à New York en avril 1996. Neville Wakefield est écrivain et critique d'art à New York, Venetia Scott est styliste et directrice artistique à Londres.

TELLER Si mes souvenirs sont bons, j'ai commencé à m'intéresser vraiment à la photo avec mon cousin en Toscane. C'étaient des photographies de paysages (arbres, couchers de soleil, ce genre de choses) tout à fait dans le style du *National Geographic*. Bizarrement, ce sont ces images du printemps toscan qui m'ont rendu amoureux de la photographie.

WAKEFIELD Puis vous avez fait vos études en Allemagne.

TELLER A l'âge de vingt ans, je suis entré à la « Bayerische Staatslehranstalt für Photographie » (l'école de photographie de Munich) pour deux ans. Je me suis mis alors à photographier les gens ; j'adorais ces rencontres et la photo était un moyen d'aborder diverses personnalités. Après ces deux années à Munich, je suis allé à Londres pour apprendre l'anglais et échapper au service militaire en Allemagne.

WAKEFIELD Et à Londres, vous avez fait la connaissance de Nick Knight qui est devenu une sorte de mentor pour vous.

TELLER Oui, je l'ai rencontré tout au début de ma carrière. Il s'est montré très encourageant quand je lui ai montré mon book. C'est lui qui m'a donné les coordonnées de toutes ces maisons de disque et de ces magazines ; il m'a dit que je ne devais pas chercher un travail d'assistant mais faire mes propres photos.

WAKEFIELD Quel genre de choses avez-vous fait là-bas ?

TELLER Des portraits, essentiellement ; des pochettes de disque, etc. A l'époque, tout était extrêmement visuel, rien à voir avec la recherche d'un langage photographique. Il fallait que cela soit beau, c'est pourquoi je me concentrais sur la technique plus que sur l'image en soi. A Londres, j'étais très peu sûr de moi parce que je me suis retrouvé brusquement à travailler pour des magazines comme *i-D* et *The Face* qui étaient complètement tournés vers la mode, et je n'y comprenais rien.

WAKEFIELD Quand est-ce que tout cela a eu un sens pour vous ? Quand vous êtes-vous dit que la mode pouvait vous permettre de faire les photos que vous vouliez ? Etait-ce la série roumaine pour *i-D* ?

TELLER Eh bien, ce n'est pas tel ou tel travail qui a été décisif mais ma rencontre avec Venetia Scott. Elle m'a poussé vers d'autres voies parce qu'à l'époque je tournais en rond avec ces Polaroids, ces manipulations d'images et de matériaux – en partie parce que j'étais trop timide pour communiquer avec les gens de la mode. D'ailleurs, je ne savais pas très bien ce que je voulais. Alors Venetia est arrivée et m'a dit que tout ça était ridicule ; elle m'a encouragé à retourner à une sorte de normalité et à faire des photos en noir et blanc.

WAKEFIELD Depuis, il semble que vous ayez considéré la mode comme une sorte de bouillon à partir duquel vous pouvez cultiver votre propre culture photographique. Vous utilisez ses ressources sans vous y soumettre.

TELLER C'est exact. Dès le début, j'ai été convaincu que la mode me donnait une chance de faire des photos faciles, sans doute, mais toujours belles à regarder. Ça s'est passé très tôt quand j'ai commencé à travailler avec Simon Foxtan, au moment de la parution d'*Arena*. Mais cela a vraiment pris un sens plus profond avec Venetia quand nous nous sommes mis à cerner les personnages et à raconter une histoire.

WAKEFIELD Comment s'organise votre relation avec Venetia ?

TELLER Quand il s'agit uniquement de mode, je n'ai pas beaucoup d'inspiration ; je trouve très difficile de raconter telle ou telle histoire à travers des vêtements. Je travaille mieux dans le cadre que me fournit Venetia. Nous discutons d'une idée, puis nous fixons un personnage ; ensuite seulement nous prenons les vêtements. En fait, jamais nous ne nous disons que nous allons faire, par exemple, une histoire sur une chemise blanche. Quand Venetia me parle, je visualise aussitôt ses propos et c'est ce qui fait, en grande partie, la force de notre relation.

WAKEFIELD C'est donc elle qui fournit le cadre rédactionnel à votre histoire de mode ?

TELLER Oui. J'ai beaucoup de difficultés à travailler avec d'autres stylistes parce qu'ils attendent de moi ce genre de travail. Ils se contentent de fournir les vêtements. Venetia joue le rôle de directeur artistique. C'est pourquoi je suis si dépendant d'elle. Mais ce qui importe, c'est comment on collabore avec toutes les personnes impliquées. Je ne dis jamais au coiffeur : « Vous savez, j'ai une idée géniale pour les cheveux ! Il me faut un mouvement vers la gauche. » Cela m'est égal. Je préfère faire confiance aux gens qui me connaissent, respecter leur savoir-faire de manière à ce qu'ils puissent créer quelque chose. En un sens c'est moi qui dirige, puisque je suis le photographe, mais je laisse chacun, y compris le mannequin, construire l'histoire à partir de ce qui existe. Je viens de lire la même chose chez Abel Ferrara. Il dit qu'au fond, sa force consiste à ne pas diriger le film mais simplement à être à côté de la caméra, à

respecter les acteurs, à les laisser faire. Je fais pareil. Je les laisse jouer un personnage et c'est ce que je photographie: un jour dans la vie de ce personnage. Tout doit être crédible; aussi honnête et sérieux que possible.

SCOTT Toutes les premières photos (qu'il s'agisse de la campagne pour Katharine Hamnett et des reportages pour *i-D* en Roumanie et en Australie) traitaient d'une certaine forme de liberté sans argent. Elles évoquaient la richesse que l'on éprouve à sentir le vent sur ses mains, contrairement à ce qui se passe quand on est enfermé dans des vêtements.

WAKEFIELD Pour moi, beaucoup des plus belles photos racontent aussi des choses situées hors cadre – des envies, des désirs qui ne sont jamais complètement représentés.

TELLER Je veux que ces images fassent rêver. Elles devraient être assez suggestives pour vous porter plus loin dans vos fantasmes. Commercialement parlant, pour nous, c'est ça l'idée: le fantasme doit être inscrit dans l'image mais de manière crédible. Vous devez voir non pas un vêtement mais une caractérisation intéressante, inspirante, que vous pouvez reporter sur vous-même. Les vêtements en soi ne m'intéressent pas.

SCOTT Tu les utilises pour créer une atmosphère, comme dans un film.

WAKEFIELD Vous arrive-t-il de photographier sans équipe ou cadre conceptuel?

TELLER A vrai dire, très rarement. Sans doute parce que je suis très paresseux (rires).

SCOTT En un sens, il est bon que tu n'aies pas trop à penser avant: cela évite de fixer les choses, d'être trop rigide.

WAKEFIELD Le chaos organisé...

SCOTT Exact. Le cadre fournit simplement un contexte à l'imprévu.

WAKEFIELD Alors pourquoi est-ce que ça marche? Est-ce la chimie, le hasard, la spontanéité, la maîtrise...

TELLER C'est tout en même temps. Avec de la chance en plus! Par moment, je suis affreusement inquiet puis je laisse aller et, à chaque fois, quelque chose se produit qui fait que ça marche. C'est très curieux. Tout le temps, quelque chose se produit. Je détesterais tout concevoir à l'avance puis passer à l'exécution. C'est ce qui explique pourquoi je dépends tellement des gens que je photographie. Je leur laisse la liberté de me donner ce qu'ils veulent.

WAKEFIELD Savez-vous toujours quand vous avez obtenu la photo que vous souhaitez?

TELLER On le sent. Il y a cette poussée d'adrénaline quand vous regardez à travers l'objectif et que vous savez que c'est ça. Alors, il n'y a plus qu'à se soucier des problèmes techniques.

WAKEFIELD Orgasme obturateur. Et si vous n'y parvenez pas?

TELLER On ne peut pas se le permettre. Faire de la photographie de mode du matin au soir peut-être très pénible. Si ça n'accroche pas, il faut aller plus loin jusqu'à ce que vous soyez complètement épuisé. Quand tout le monde est dans le même état, il se produit une sorte de relâchement, et vous y êtes.

WAKEFIELD L'appareil photo est-il un bouclier entre vous et votre sujet, ou un interlocuteur?

TELLER Les deux, en quelque sorte, dans la mesure où je ne me serais jamais trouvé dans cette position sans lui. Mais, je vous l'ai dit, j'ai toujours en tête l'image ou la situation. Je peux, grâce à l'appareil photo, vivre des choses qui sinon me seraient restées inconnues. Il a la fonction d'un passeport qui vous donne accès aux gens ou aux situations. Je trouve cela très intéressant.

WAKEFIELD Donc, le théâtre spécifique à la situation est produit par l'appareil photo. Sans sa présence, ces situations n'auraient jamais existé.

TELLER Quand j'ai commencé à travailler avec un appareil grand format, cela a modifié mes rapports. Au lieu de coller votre œil à l'appareil, vous vous trouvez à côté de lui, comme avec une machine. Je regarde le mo-

dèle, j'imagine l'espace dans l'objectif et puis, clic, clic, clic... C'est à ce moment-là que je me suis dit pour la première fois que je n'en avais peut-être pas autant besoin que je le pensais.

WAKEFIELD C'est la différence entre l'appareil prothèse et l'appareil machine. Le premier ne fonctionne que parce qu'il est rattaché au corps, l'autre est autonome... Le photographe est superflu. Comme vous le dites, tout se passe dans la tête.

SCOTT Dick [Page] dit que le photographe n'est qu'un ego accroché à un objectif.

WAKEFIELD Et Francis Ford Coppola, durant le tournage d'«*Apocalypse Now*», disait que dans une société qui se démocratise de plus en plus, réaliser un film est la seule chose qui reste au dictateur.

TELLER Exactement. C'est pareil. Le pouvoir d'une caméra est étonnant: elle fait faire aux gens des choses qu'ils n'auraient pas l'idée de faire; devant elle, ils se conduisent différemment qu'en temps normal. Et ce pouvoir est transféré au photographe: il fait faire aux gens des drôles de choses.

WAKEFIELD N'y a-t-il pas une contradiction entre la confiance et le pouvoir? On prétend que ce dernier n'existe que dans ses abus.

TELLER J'en suis conscient et j'y fais attention. Si j'ai le sentiment qu'une situation ou une relation glisse au-delà de la compréhension et de l'approbation qu'on en a, j'arrête et reviens dans un territoire plus neutre. Mais je ne ruse jamais avec les gens. Je ne tente pas de les pousser dans telle ou telle situation sans leur complicité. A mon sens, c'est important et cela se voit dans les photos. Pourtant, je trouve très excitant de creuser une situation, de lui trouver différents angles d'attaque pour en tirer ce que je veux pour la photo. Mais je n'aurais jamais dit par exemple à PJ Harvey: «*Déshabille-toi et pose en slip*». Ce n'est pas mon genre. Il s'est passé qu'elle m'a fait confiance et cela a parfaitement marché.

SCOTT Savoir qu'il s'agit d'une collaboration et d'une aventure mutuelle (comme pour les photographies de Kristen McMenamy) transforme la vision des choses: même si l'image est très brutale, vous savez que la personne n'a pas été torturée.

TELLER On peut voir ces photos de plusieurs façons. Certains les trouvent choquantes mais cela n'a jamais été mon intention.

WAKEFIELD Ainsi, pendant le travail, vous développez toujours cet équilibre entre votre pouvoir à vous et le consentement des autres?

TELLER Oui, mais cela marche dans les deux sens; ce que j'obtiens en retour compte beaucoup, et c'est souvent très bon. D'abord, les modèles adorent cette méthode, ensuite ils se reconnaissent dans mes photographies.

WAKEFIELD Est-il arrivé que des personnes détestent le travail ou même le résultat?

TELLER Oui, bien sûr, mais rarement. Justement, cela peut se produire quand vous pensez: «*Merde, elle est superbe; tout va se passer génialement!*» Ou surtout avec des personnalités qui occupent le devant de la scène, rarement avec les autres, bien qu'on puisse toujours avoir des surprises. PJ Harvey, par exemple, a trouvé que mes photos étaient les plus sincères qu'on ait jamais faites d'elle. Beaucoup de femmes, Venetia y compris, ne les ont pas aimées parce qu'elle avait l'air anorexique. Pour moi, les photos n'impliquaient strictement aucun jugement. Le fait est que j'ai photographié une femme qui se sentait bien dans son corps.

WAKEFIELD Ce corps, justement, ne correspond pas à la philosophie de la plupart, surtout ici, aux Etats-Unis, ni à l'idéal féminin communément diffusé.

SCOTT Si c'est de l'art, les gens l'acceptent, mais si c'est de la mode, il choque. Pourtant nous ne regardons jamais une femme en terme de perfection ni d'idéal reçu. Soit vous vous dites immédiatement «*Dieu, elle*

est superbe!», soit vous n'êtes pas accroché. D'autres photographes demanderont à leur modèle de se promener en slip afin de vérifier si elle n'a pas un défaut quelque part, mais nous, cela ne nous intéresse pas du tout.

WAKEFIELD Il semble donc que vous ayez développé l'idée d'une beauté imparfaite qui réussit à communiquer une impression de grâce et de volupté malgré sa maladresse et une peau contusionnée.

TELLER Je l'espère. J'espère que les limites traditionnelles ont été repoussées. Quand j'ai commencé à avoir quelque succès à Londres, personne ne souhaitait se lancer dans cette voie. Quelques photographes seulement ont réellement déplacé les choses. Avant il n'y avait que Nick Knight, le héros. Puis Steven Meisel avec Linda Evangelista qui faisait penser à une actrice des années 30. Super chic. Nous avons été les premiers à remettre tout le système en question – y compris le truc du super photographe de mode ou du super top-model.

WAKEFIELD Qui vous a influencé dans cette direction? Est-ce Larry Clark?

SCOTT J'ai beaucoup aimé Larry Clark. Quand j'ai vu «Teenage Lust», j'ai été enthousiasmé. J'ai adoré cette impression de liberté et de vitalité, cette sensation qu'ils n'avaient peur de rien et qu'ils se fichaient de tout.

WAKEFIELD ... Des images d'une sexualité non réprimée.

TELLER J'ai été plus influencé par l'ambiance et le comportement que par les photos à proprement parler. Il en a été de même avec Danny Lyon.

WAKEFIELD Parfois, on dirait que le corps devient lui-même une mise en scène. J'ai l'impression que vous montrez non pas le corps en situation, mais le corps comme situation.

TELLER Les modèles ne sauraient être des séchoirs à linge. Pour moi, ce sont toujours des personnes. Ni plus ni moins. Leur corps est beau parce qu'elles sont bien dans leur peau, non pas parce qu'elles sont parfaites. Avant de commencer à travailler avec des super modèles, je ne pouvais les rencontrer que dans les coulisses où je sentais leurs craintes à l'égard de leur physique ou de leur apparence. Et c'est bien ce que montrent ces photos de coulisses. Non pas que je veuille exploiter leurs doutes, mais je veux montrer que la beauté existe également dans ces instants de faiblesse et de fragilité.

WAKEFIELD Mais il y a aussi quelque chose de plus sombre dans ces images imparfaites et dans ce désir de perfection.

TELLER Quand je travaille avec Venetia, nous accordons beaucoup d'importance à rendre les choses belles et romantiques tandis que lorsque je travaille seul, j'ai tendance à être attiré par des sujets qui portent la destruction en eux. Pour moi, les images du chien mort et de la voiture cabossée sont très romantiques, mais aussi extrêmement mélancoliques.

WAKEFIELD Comme vos photos ont d'abord été publiées dans des magazines anglais (*i-D*, *The Face*, *Arena*), on vous a associé à la génération des photographes britanniques comme Corinne Day, Nigel Shafran et David Sims. Pourtant leur sensibilité, et en particulier leur peinture de la sexualité, semblent se situer ailleurs.

TELLER Oui, on me prend souvent pour un Anglais et l'on m'associe à leurs œuvres. Mais si l'on regarde bien mon travail, il n'est pas du tout anglais. Je crois qu'il est très allemand, dans son approche, du moins. Robert Frank, Bill Brandt, August Sander, Josef Koudelka, Helmut Newton, Lee Friedlander... Voilà des gens qui ont en commun, à mes yeux, une approche allemande de la photographie. Très romantique mais aussi très directe. Dans la photographie anglaise, disons qu'il y a toujours une façon indirecte de dire les choses et il n'existe pas à proprement parler une photographie sexuelle de mode en Angleterre.

WAKEFIELD Dans votre œuvre, la sexualité semble venir de l'intérieur du sujet.

TELLER. Je pense en effet que les mannequins sont des êtres sexués et je les sens ainsi. Dans ma manière d'aller tranquillement vers elles, je ressens leur sexualité ou leur drôlerie ou tout ce que vous voudrez. Je ne dirais jamais: «Ecoute, essayons cette pose sexuelle» ou des choses de ce genre. Mais si toutes les filles de ce livre venaient nous rejoindre maintenant, je sentirais chez elles une certaine sexualité.

WAKEFIELD Je comprends...

TELLER C'est justement ce que je veux dire. Elles sont comme ça, tout simplement. Je les laisse être ce qu'elles sont et c'est ça qui compte.

WAKEFIELD Cela me semble significatif. Beaucoup de photographes de mode essayent d'extraire la sexualité comme si c'était l'essence d'une plante ou quelque chose que l'on peut enfermer dans l'image; dans votre travail, il semble que le photographe soit plutôt comme une membrane tendue entre vous et elles. Les choses filtrent au travers.

SCOTT Juergen ne cherche pas la sexualité à tout prix. A la différence de ce que fait parfois Helmut Newton, il n'essaiera pas de créer une situation de malaise pour la photographe. Chez Newton, l'intérêt est lié partiellement à la tension alors que chez Juergen, le jeu avec la sexualité est complètement différent.

WAKEFIELD Depuis peu, vous semblez vous intéresser de plus en plus au nu et vous passer complètement des vêtements, même en tant qu'accessoires pour créer une atmosphère.

TELLER J'en avais assez de devoir toujours trouver une idée ou une raison de faire les choses. J'ai voulu apurer, simplifier. J'aurais pu aussi y arriver en faisant de simples portraits mais je ne voulais plus avoir affaire aux vêtements, au jeu des apparences. Ainsi, dans la photo de Annie [Morton], j'ai simplement cherché à dégager l'ensemble, à avoir une approche comparable aux nus de Lee Friedlander que j'adore. Ils m'ont terriblement attiré parce que, quand j'ai commencé à m'intéresser aux filles, toutes mes petites amies, en Allemagne, avaient les aisselles...

WAKEFIELD Comme la plupart des filles...

TELLER ... mais ce que je veux dire, ce sont des aisselles non rasées, et les jambes non plus. Cela a changé en Angleterre, et maintenant j'ai envie de retourner à ce type de pureté.

WAKEFIELD La pureté velue de votre jeunesse vous manque?

TELLER J'aime les poils aux aisselles mais cela ne me manque pas. En fait je suis très attiré par les jambes nettes. J'aime ça aussi.

SCOTT Tu aimes l'odeur des aisselles non rasées.

TELLER Oui, j'aime aussi l'odeur. Quand j'ai travaillé pour la première fois avec Christy Turlington, à un moment dans la conversation, j'ai essayé de lui expliquer le genre de photos que je voulais faire. J'ai dit que je voulais sentir l'odeur de la photo et elle n'a absolument pas compris. Mais il s'agit bien de cela.

WAKEFIELD Ici, on confond souvent hygiène et pureté. C'est pourquoi les vêtements sont aussi importants. Ils s'interposent entre l'espace du corps et celui du photographe; ils deviennent une odeur inodore.

SCOTT Et faire des nus est une manière d'éviter cela, d'essayer de tout intégrer.

WAKEFIELD Y a-t-il des critères différents pour publier une photo dans un magazine ou dans un livre?

TELLER Du moment que la photo vit par elle-même et possède sa propre magie, elle peut survivre dans le livre. Du moment qu'elle parle d'elle-même et ne se contente pas d'illustrer un rédactionnel de mode ou une idée...

WAKEFIELD Y en a-t-il qui n'ont jamais paru dans un magazine?

SCOTT Seulement celle de moi nue (rires). Mais en fait, il faut envisager la question dans l'autre sens. Beaucoup de photographies des rédactionnels de mode sont là pour donner un contexte. Seules, elles ne survi-

vraient pas comme de grandes photos. Elles sont censées vous donner un peu plus d'information et vous en dire plus.

TELLER Et inversement, je crois que les œuvres exigeantes finissent toujours par trouver leur place. Dans ce livre, il y a des photos de nus qui n'auraient pas pu paraître dans *i-D*, *The Face*, *Vogue* ou ailleurs. Mais dans ce livre, elles ont leur raison d'être. Chaque chose trouve sa place en temps voulu.

WAKEFIELD Depuis que la mode s'est éloignée du monde de l'imagerie idéale, elle s'est ouverte aux sujets de la photographie d'art. L'art et la mode sont devenus difficiles à séparer.

TELLER Je crois que l'humanité est passée au premier plan. Ces dix dernières années, tout s'est écroulé – le mur de Berlin, la guerre en Iraq, l'effondrement de la Yougoslavie, le chômage, les SDF, le SIDA – toutes les choses et tous les gens sont devenus plus vulnérables. Le capitalisme arrogant n'existe plus. De nos jours, le monde est un lieu fragile. On le voit dans le type de photos de mode que nous faisons, dans les intérêts que nous avons et peut-être, en retour, cela rend-il la mode intéressante à des gens qui ne s'en souciaient pas habituellement. C'est sans doute là sa force: le fait qu'il y ait une position personnelle derrière chaque image. Tout ce que je fais relève pour moi de la photographie; je ne sépare pas les photos d'art de celles de mode ou de société, les reportages des portraits. C'est vrai qu'aujourd'hui, il est difficile de faire des distinctions et de donner des définitions.

WAKEFIELD Et peut-être ne le souhaitez-vous pas.

TELLER Je n'ai jamais vraiment cherché à être catalogué comme photographe de mode. Pendant longtemps je n'ai pas fait beaucoup de photos de mode, peut-être deux par an; la série australienne ou roumaine, par exemple; le reste était pour des compagnies de disque – quelques portraits et voilà.

WAKEFIELD Quelles sont les photographies qui vous attirent le plus?

TELLER Celles qui me touchent personnellement. Ce sont celles-là que j'aime. Les photographies qui racontent une histoire, comme un livre ou un film, et qui vous permettent d'imaginer la vie que mène le personnage. On doit ressentir la sincérité d'une photo, cette sincérité qui émane des œuvres de Nan Goldin, Lee Friedlander, Josef Koudelka, Danny Lyon, Helmut Newton ou Araki. Ce sont les gens que j'admire le plus. On sent vraiment qu'ils sont en accord avec eux-mêmes. On n'a pas ce sentiment avec beaucoup de jeunes photographes de mode.

WAKEFIELD Ils sont comme des touristes professionnels.

TELLER Absolument. Pour moi, ça n'a aucun sens. Aucune vérité. Ils ont piqué deux ou trois idées à Larry Clark ou à Richard Prince (vous savez les photos de désir adolescent ou de motards); ce sont des emprunts honteux, sans rime ni raison.

WAKEFIELD J'adore ce mot de Richard Prince: «Je suis allé voir un psychiatre. Il m'a dit: «Dites-moi tout» et il m'a tout piqué». La mode, plus encore que la psychiatrie, a toujours joué le jeu dangereux de l'appropriation, s'emparer d'éléments en marge et les placer en plein centre.

TELLER Oui, c'est vrai. Mais, voyez-vous, la mode n'a jamais été un but pour nous. Je ne me suis jamais considéré comme un pur photographe de mode. Tout simplement, j'aime photographier une fille avec (ou sans) de beaux vêtements.

BIOGRAPHY · BIOGRAPHIE

Juergen Teller was born in Erlangen, Germany in 1964. Due to an allergy he had to give up his apprenticeship as a bowmaker. He travelled to Tuscany, where he first started taking pictures. Having returned home he attended the *Bayerische Staatslehranstalt für Photographie* in Munich. He has been living in London since 1986.

Juergen Teller wurde 1964 in Erlangen geboren. Seine Ausbildung zum Bogenmacher konnte er aus gesundheitlichen Gründen nicht abschließen. Er fuhr in die Toskana, wo seine ersten Fotografien entstanden. Nach Bayern zurückgekehrt schrieb er sich in die *Bayerische Staatslehranstalt für Photographie* in München ein. Seit 1986 lebt er in London.

Juergen Teller naît à Erlangen en Allemagne, en 1964. Adolescent, il commence un apprentissage dans un atelier de fabrication d'archets, mais il doit interrompre sa formation pour cause de maladie. Sa convalescence l'emmène en Toscane, où il prend ses premières photos. A son retour en Bavière, il s'inscrit à Munich à la *Bayerische Staatslehranstalt für Photographie* (l'école de photographie de Munich) de 1984 à 1986 et s'installe à Londres en 1986.

PUBLICATIONS · PUBLIKATIONEN

i-D, *The Face*, *Arena*, *Arena Homme Plus*, French, Italian, British, American and Australian *Vogue*, *Vogue Hommes International*, *03 Tokyo Calling*, *ABeSea*, *Artforum*, *Details*, French *Glamour*, *Interview*, German *Marie Claire*, *Per Lui*, *Stern*, *Süddeutsche Zeitung Magazin*, *Vibe*

RECORD COVERS · PLATTENCOVER · COUVERTURES DE POCHETTES DE DISQUES

A. R. Kane, Baaba Maal, Björk, Cocteau Twins, Dave Stewart, Elastica, Elton John, Everything But The Girl, Herbert Grönemeyer, Hole, Neneh Cherry, PM Dawn, Richie Rich, Scritti Politti, Simply Red, Sinéad O'Connor, Soul II Soul, Stereo MC's, Terry Hall

EXHIBITIONS · AUSSTELLUNGEN · EXPOSITIONS

The British Council, Royal College of Art, 1990 (Group exhibition)
10 Photographers for the next 10 years, curated by Tempo magazine, Hamburg (Group exhibition)
Festival International de la Photo de Mode (FIPM), Deauville, 1990 (Group exhibition)
FIPM, Budapest, 1991 (Group exhibition)
FIPM, Barcelona, 1992 (Group exhibition) – Winner of the Young Photographer of the Year Award
Balade de l'amour, Paris 1992 (Group exhibition, catalogue)
Juergen Teller: Photographs, Exposure Gallery, Parco, Tokyo 1992 (Solo exhibition, catalogue)
FIPM, Monaco, 1993 (Solo exhibition) – Winner of the Photographer of the Year Award
A Positive View, Saatchi Gallery London, 1995 (Group exhibition, catalogue)
Jam – Street Culture, Barbican Center, London, September 1996 (Group exhibition, catalogue)
New Universe, Biennale di Firenze, Florence, 1996 (Group exhibition, catalogue)

CAMPAIGNS · WERBEKAMPAGNEN · CAMPAGNES PUBLICITAIRES

Anna Molinari, Blumarine, Comme des Garçons, Hugo Boss, Jigsaw, Jigsaw Menswear, Katharine Hamnett, Helmut Lang, Matsuda, Miu Miu, Strenesse

OTHER PROJECTS · ANDERE PROJEKTE · AUTRES PROJETS

Special still photography commission for Jane Campion's film *Portrait of a Lady* (1995)
Victoria & Albert Museum, Printroom collection, London

- 1 Me, Lecce, Italy, 1995 for *i-D*
- 2 San Bernardino, California, 1996
- 3 -12 Romania, 1990 for *i-D*
- 13 Anna Pawlowski, Paris, 1991 for *Comme des Garçons*
- 14 PJ Harvey, Yeovil, England, 1995 for *The Face*
- 15 Dead Bird, London, 1990
- 16,17 PJ Harvey, Yeovil, England, 1995 for *The Face*
- 18-25 Kristen McMenamy, London, 1996 for *Süddeutsche*
- 26 My car stolen and crashed, London, 1996
- 27-32 Annie Morton, London, 1996
- 33 Annie Morton, Forte dei Marmi, Italy, 1995 for *Blumarine*
- 34 Johnny Zander & Milla Jovovich, Lecce, Italy, 1995
- 35 Milla Jovovich, Lecce, Italy, 1995 for *Blumarine*
- 36, 37 Dick Page, New York, 1996
- 38 Chloë Sevigny & Harmony Korine, London, 1995
- 39 Kate Moss, New York, 1996 for *The Face*
- 40 Bastian Teller, Bubenreuth, Germany, 1994 for *i-D*
- 41-43 Kurt Cobain, Berlin, 1991 for *Details*
- 44-47 Courtney Love, Seattle, 1994 for *i-D*
- 48 Björk & Son, Iceland, 1993 for *The Face*
- 49, 50 Patti Smith, London, 1996
- 51 South Carolina, USA, 1994
- 52 Rachel Williams, London, 1995 for *The Face*
- 53, 54 Kristen McMenamy, Paris, 1993 for *i-D*
- 55 Kristen McMenamy, Paris, 1993 for *i-D*
- 56, 57 Claudia Schiffer, Paris, 1995 for *British Vogue*
- 58 Cornel Windlin, last preparation for the book, Colog
- 59 Kirsten Owen, Paris, 1993 for *Helmut Lang*
- 60 Kate Moss, Paris, 1995 for *Helmut Lang*
- 61 Stella Tennant, Paris, 1995 for *Helmut Lang*
- 62 George, Paris, 1995 for *Helmut Lang*
- 63 Kristen McMenamy, Paris, 1995 for *Helmut Lang*
- 64 Stella Tennant, Paris, 1993 for *i-D* for *Helmut Lang*
- 65 Cecilia Chancellor, Paris, 1993 for *i-D* for *Helmut Lang*
- 66 Stella Tennant & Sybil Buck, Paris, 1995 for *Helmut Lang*
- 67 Cordula Reyer, Paris, 1995 for *Helmut Lang*
- 68 Tom, Paris, 1995 for *Helmut Lang*



Term loans are subject to recall after four weeks. Late return is liable to a fine.

DATE DUE

	Returned 2005		13 DEC 2010
	3 1 MAR 2006		BU - 4 NOV 2013
	8 APR 2006		
	1 1 MAY 2006		
	APR 2007		
	Returned 2009		
	1 0 JUL 2009		

- 69 Stella Tennant, Paris, 1995 for *Helmut Lang*
- 70 Kristen McMenamy, Paris, 1995 for *Helmut Lang*
- 71 Cordula Reyer, Paris, 1993 for *Helmut Lang*
- 72 Cordula Reyer, London, 1994 for *French Glamour*
- 73 Kate Moss, Paris, 1994 for *American Vogue*
- 74 Kristen McMenamy, Paris 1993 for *Interview*
- 75 Emmanuelle Béart, Paris, 1993 for *French Glamour*
- 76 Kate Moss, Seychelles, 1994 for *German Marie Claire*
- 77 Linda Evangelista, New York, 1994 for *American Vogue*
- 78 Linda Evangelista, New York, 1995 for *Strenesse Group*
- 79 Christy Turlington, Los Angeles, 1994 for *Strenesse Group*
- 80 Jane Campion's *Portrait of a Lady*, Salisbury, England, 1995
- 81 Frozen Dead Dog, Czechoslovakia, 1990
- 82 Stephanie Seymour, Long Island, USA, 1994 for *American Vogue*
- 83, 84 Kate Moss, London, 1994 for *German Marie Claire*, 1995
- 85 Nicole Kidman & John Malkovich for Jane Campion's *Portrait of a Lady*, Rome, 1995
- 86 Vivienne Westwood, London, 1993 for *French Vogue*
- 87 Anna K, New York, 1995 for *German Marie Claire*
- 88 South Carolina, USA, 1994
- 89 Kate Moss, London, 1994 for *British Vogue*
- 90 Kristen McMenamy, Paris, 1994 for *French Vogue*
- 91, 92 Kate Moss, London, 1995 for *Italian Vogue*
- 93-95 Kate Moss & Sadie Williams, London, 1995 for *Italian Vogue*
- 96 Kate Moss, London, 1995 for *Italian Vogue*
- 97, 98 Kristian Justus, Berlin, 1996 for *Jigsaw Menswear*
- 99-101 Annie Morton, Forte dei Marmi, Italy, 1995 for *Blumarine*
- 102, 103 Linda Evangelista, Central Park, New York, 1993 for *Interview*
- 104 Claire Mulholland, Joshua Tree National Park, USA, 1992 for *Katharine Hamnett*
- 105-108 Nadine, Nimbin, Australia, 1990 for *i-D*
- 109 Keith Martin, Dungeness, England, 1992 for *Vogue Hommes International*
- 110, 111 Nadine, Nimbin, Australia, 1990 for *i-D*
- 112 Sam, Cornwall, England, 1994
- 113-115 Kate Moss, Cornwall, England, 1996 for *The Face*
- 116 Driving down to Cornwall, England, 1996
- 117, 118 Venetia Scott, Cornwall, England, 1995



To Venetia Scott, the woman I love.
Without you, none of this would have been.

Thanks to Cornel Windlin for his friendship, hard work, patience and support in putting this book together.

I want to specially thank Katy Baggott, Andy Bulmer, Ziggi Golding, Kristen McMenemy, Annie Morton, Kate Moss, Angelika Muthesius, Dick Page, and John Spinks.

Thanks to those who work in the dark for always being there when I needed them:
Jean Lock and John Lippett, Klaus Kalde, and Brian Dowling.

Many thanks also to Paola Artioli, Phil Bicker, Judy Blame, Neville Brody, Jane Campion, Robin Derrick, Jacqueline Degioanni, Edward Enninfull, Fuel, Katharine Hamnett, Ashley Heath, Rolf Hunsinger, Terry Jones, Christiane Jürgensen, Barry Kamen, Rei Kawakubo, Charlotte & Nick Knight, Helmut Lang, Missy Mixon, Yannick Morisot, Camilla Nickerson, Florentine Pabst, Anna Pawlowski, Barry Rock, Siegfried Schober, Lee Swillingham, Hadi Sy, Rosella Tarabini, Benedikt Taschen, Helmut Teller and to my mother, Irene Teller.

To everybody at *i-D* and *The Face* magazines, past and present, and finally to everybody who appears in this book, and everyone who has helped me throughout the years.



PolyU - Pao Yue-kong Library



0000814279170

Binding

ISBN 3-8228-8310-7



9 783822 883105